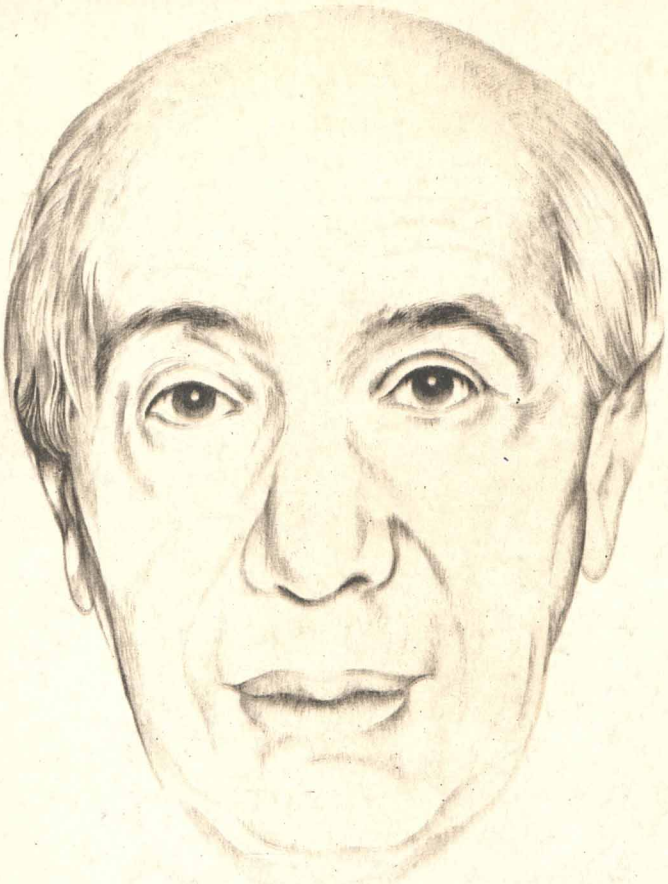


un om / o viață / un destin

Ionel Jianu
ȘI OPERA LUI

un om / o viaţă / un destin

Ionel Jianu
ŞI OPERA LUI

EDITURA
ROZA VÎNTURILOR

BUCUREŞTI-1991

REALIZATORI :

Dr. Ion Manea - Gabriela Carp - Lionel Scantéyé - Silvia Cinca

Copyright © 1990 — Toate drepturile rezervate
American Romanian Academy of Arts and Sciences — Los Angeles
Ionel Jianu — Paris

ÎNTOARCEREA ACASĂ

Am vrut ca apariţia în limba română a ultimei mele cărţi *Un Om, o Viaţă, un Destin* să însemne întoarcerea mea acasă, împlinirea unui dor nemărturisit care zăcea de mulţi ani în adîncul sufletului meu. Mi-era dor de parfumul teilor în floare, de grădinile din jurul caselor cu pomi roditori şi aer înmiresmat, de oţetarii care-mi străjuiau strada, de acea omenie românească pe care n-am întîlnit-o nicăieri altundeva în lumea pe care am vînturat-o de-a lungul zecilor de ani.

Ştiu că Bucureştii aceia cu după amiezi tihnite şi răcoarea serilor în grădina părintească nu mai trăiesc decît în amintirea mea. Ştiu că nu mai sînt în stare să călătoresc de cînd mi-am pierdut văzul şi cobor treptat în lumea umbrelor în anii mei tîrzii. Dar ştiu totodată că această carte înseamnă pentru mine o întoarcere acasă prin evocarea atîtor amintiri de oameni şi fapte care alcătuiesc un capitol însemnat din viaţa mea.

Numeroşi prieteni mi-au reproşat că n-am publicat această carte într-o limbă de circulaţie universală ca franceza sau engleza. Aş fi avut mai mulţi cititori, spun ei, un tiraj mai mare, drepturi de autor mai importante şi aş fi făcut şi un serviciu culturii româneşti aducînd la cunoştinţa Occidentului o pagină luminoasă din istoria ei. Dar toate aceste avantagii păleau în faţa voinţei de a-mi îndeplini o ultimă datorie : aceea de a arăta tineretului de astăzi atît de entuziast şi de însufleţit de hotărîrea de a lupta pentru făurirea unei Românii mai bune, ce a însemnat libertatea şi efortul de a integra lumea în viaţa noastră pentru tînăra generaţie de la 1930. Era o lecţie de viaţă, o pildă şi o chemare ! Cum aş fi putut să renunţ la ea ?

Tînăra generaţie de la 1930 poate fi definită prin romantica ei încercare de a da visului dimensiunea realităţii şi de a da realităţii dimensiunea visului.

Atunci cînd am luptat pentru izgonirea minciunii şi cinstirea adevărului în viaţa noastră culturală, atunci cînd am luptat pentru aflarea unei legături trainice între tradiţie şi modernitate prin definirea specificului nostru naţional, atunci cînd ne-am străduit să afirmăm vocaţia de universalitate a celor mai de seamă valori ale artei noastre am încercat să dăm o dimensiune reală visurilor noastre, să le traducem în realităţi şi fapte concrete.

În schimb n-am reuşit să dăm realităţii dimensiunea visurilor noastre. Zadarnic am crezut că idealurile vor fi mai puternice decît ideologiile, că spiritualitatea va învinge fanatismul şi intoleranţa, că umanismul şi încrederea noastră în oameni vor aduce armonia şi pacea între popoare.

În jurnalul său de călătorie, Petru Comarnescu scria în 1929 : „Nu uram pe nimeni şi credeam că totul pe lume este bun şi că, putînd cunoaşte cu adevărat lumea nu o pot decît iubi. Un fel de optimism cosmic îmi colora întreaga fiinţă, năzuind către o participare prin cunoaştere şi bucurie la viaţa tuturor. Credeam în oameni, în cultură, în filosofie".

Noi toţi, cei din tînăra generaţie de la 1930, am crezut în oameni, în cultură, în filosofie şi aceasta ne-a îngăduit să înscriem o pagină atît de luminoasă în istoria culturii româneşti. Dar evenimentele n-au întîrziat să ne trezească din iluziile noastre. Tînăra generaţie s-a destrămat : fruntaşii ei s-au aflat în tabere opuse şi ţara noastră a intrat pe făgaşul nefast al dictaturilor care au durat mai mult de o jumătate de veac făcînd atîtea victime, distrugînd atîtea vieţi!

Acum, cînd setea de libertate şi de spiritualitate a înflorit din nou în sufletul tineretului, cînd nădejdea şi visul apar din nou în viaţa oamenilor, idealurile tinereţii noastre devin din nou posibile şi de aceea simt că mă pot întoarce acasă !

Ionel Jianu

Paris, septembrie 1990

un om o viața un destin

IONEL JIANU ȘI OPERA LUI

American Romanian Academy of Arts and Sciences

Aducem vii multumiri tuturor acelora care au contribuit la realizarea acestui volum

SPONSORI :

The Judith and Virgil Stark Foundation — New York

Herman Mayer — Paris

Jean-Marie Couilleaux — Le Mans

DONATORI :

Rodica si Jean Almosnino, L.M. Arcade, Mirène si Dr. Pascu Atanasiu, Liana Axinte, Ana Balea, Andreia si Pietro Bove, Simona si Ion Brosteanu, Susie si Miron Butariu, Prof. Dr. Dan Cacuci, Preot Mihai Cantar, Dr. Eliza Cantaragiu si Ing. Vladimir Cantaragiu, Meta Catzulescu, Rodica si Emil Ciocoiu, Galatea si George Cioranescu, Alice si Prof. Constantin Corduneanu, Gaby si Iosef Cohen, Theodor si Vladimir Cosma, Georgeta si Valeriu Crainic, Mechtild si Edgar Dima, Radu Dona, Dr. Constantin Dragan, Mariana si Florin Dragu, Leonarda si Eugen Dragutescu, Almi si Anton Eberwein, Cristinel Mircea Eliade, Maria si Armand Elias, Prof. Avocat Charles Gruber, Maria si Ingo Glass, Rodica Iliescu, Letitia si Iosif Iliu, Rodica si Mircea Ionnitiu, Patricia si Dr. Stefan Issarescu, Elena si Mihai Lebaci, Sonia si Dr. Georges-Martin Ludmer, Prof. Dr. Maria Manoliu-Manea si Dr. Ion Manea-Manoliu, Daniela si Nicolae Maniu, Anca Popescu-Greaca si Constantin Mara, Françoise si Dr. Cornel Metianu, Nicapetre, Ing. Sorin Nicolaescu, Elisabeth si Joseph Ocos, Elena si Constantin Paulet, Ileana Petrescu, Aurelia si Michel Poenaru-Bordea, Olga Porumbaru, Prof. Aurelio Rauta, Sofia M.T. Richards, Anita Rudberg, Aurelia si Dr. Anghel Rugina, Cella Siegfried, Lola Arditi Simoniu, Lola Stafford, Matilda Stafford, Judith Stark, William Steinbach, Ioana Sussman-Cacip, Sanda si Ing. Dan Tatusescu, Stela si Arh. Jean Valeanu, Magdalena si Dr. Theodor Vogel, George Voinescu, Gheorghe Zamfir, Victor Zemlicka.

TEXTE SI COMENTARII :

GEORGE APOSTU - Prof. GIULIO CARLO ARGAN - ALAIN BOSQUET LUCIAN BOZ - JORGE ROMERO BREST - BARBU BREZIANU - PIERRE CABANNE ENZO CARLI - GABRIELA CARP - LOUIS CARRÉ - JEAN CASSOU DENYS CHEVALIER - E. M. CIORAN - GEORGE CIORANESCU - E. CLEMENSEN PETRU COMARNESCU - MONSENIORUL COSMA - SEBASTIAN COSTIN P. COURTHION - GEORGETA CRAINIC - J. CRESPO DELA SERNA FRANÇOIS DAULTE - PIERRE DEMEUSE - PIERRE DESCARGUES Prof. BERNARD DORIVAL - Prof. VASILE DRAGUT - EUGEN DRAGUTESCU J. DUMONT - JEAN-LOUIS DUNOYER - Prof. MIRCEA ELIADE - SERBAN EPURE Prof. JOSE AUGUSTO FRANCA - H. GAMZU - R. GENAILLE - WALDEMAR GEORGE - C. GOLDSCHEIDER - DAN GRIGORESCU - A. GUEGEN - FERNAND GUERTIN - Prof. A. M. HAMMACHER - Prof. MIRCEA HANDOCA Dr. J. P. HODIN - Prof. RENÉ HUYGHE, dela Academia Franceza - MIRCEA IONNITIU - Prof. H. L. C. JAFFE - Prof. WLADIMIRA JAWORSKA - A. KUENZI Prof. MARINA LAMBRAKI-PLAKA - J. J. LERRANT - STEFAN LUPASCU Prof. MARIA MANOLIU MANEA - Prof. GUISEPPE MARCHIORI - CONSTANTIN MARA - EUGEN MIHAESCU - Prof. J.M. MULLER - Dr. N. NEMETH - CONSTANTIN NOICA - ROGER PARMENT - H. PERRUCHOT - G. PILLEMENT - C. L. POPOVICI OLGA PORUMBARU - MICHEL RAGON - SIR HERBERT READ - PIERRE ROUVE Prof. ANGHEL RUGINA - LIONEL SCANTÉYÉ - Prof. Dr. WALTER SCHMALLENBACH - MIRCEA SEPTILICI - J. J. SWEENEY - A. TACHA-SPEER Prof. ARMINDO TREVISAN - Prof. EDUARD TRIER - HÉLÈNE VAKALO - MARCO VALSECCHI - HENRI DE WAROQUIER - SUSUMO YAMAMOTO.

Marga Jianu, București, 1931

Închin această carte
iubitei mele soții Marga
care mi-a luminat întreaga viață
împărțind cu mine
și grijile, și nevoile, și primejdiile,
și nădejdile, și visurile, și bucuriile.
Acum, când am intrat în al 60-lea an
al căsniciei noastre
pot spune că dragostea ei a fost
și a rămas cel mai prețios dar
pe care l-am primit dela Dumnezeu

Ionel Jianu

Paris, 1979 (foto Eddy Novarro)

CUPRINS PARTEA I

Prof. Maria Manoliu-Manea
Legamântul unei generozitati însetate de perfectiune . p.13

George Cioranescu
Contributia lui Ionel Jianu la cultura românească .. p. 15

George Apostu
Neuitate au ramas cursurile la care am asistat ca student p. 18

Gabriela Carp
Profesorul ..... p. 20

Constantin Noica
O noua carte despre Brâncusi ..... p. 23

Mircea Eliade
Note despre Ionel Jianu ..... p. 32

Petru Comarnescu
O carte bine scrisa servind patria artistului si pe autor p. 34

Prof. Mircea Handoca
Critic de arta si cronicar teatral ..... p. 37

Prof. Dan Grigorescu
Un om, o viata, un destin ..... p. 49

Barbu Brezianu
Un adevarat carturar ..... p. 57

Olga Porumbaru
Prietenul artistilor ..... p. 60

Prof. Marina Lambraki-Plaka
Ionel Jianu et la Sculpture moderne ..... p. 64

Lionel Scantéyé
Editorul. 27 ani de colaborare, 27 ani de prietenie .. p. 66

Comentarii despre opera lui Ionel Jianu ..... p. 80

LEGĂMÂNTUL UNEI GENEROZITĂȚI ÎNSETATE DE PERFECȚIUNE

Vestea că anul acesta Maestrul Ionel Jianu împlinește 85 de ani s'a asociat de îndată cu ideea de "omagiere" și "celebrare". pe undeva însă lanțul asociativ dintre cifre și festivitate nu voia să se întoarcă, tot atât de repede ca o rază reflectată în oglindă, la origine. Pe undeva se insinua o diferență majoră între nucleul de caracteristici evocate de reprezentarea tradițională a unui om de 85 de ani -- așa cum ni se oferă aceasta prin prizma experienței de toate zilele -- și prezența vie, voluntară, energică și generoasă a Maestrului.

În conjunctura aceasta, însuși cuvîntul maestru capătă o conotație diferită: el nu se mai asociază univoc, nici cu formula de adresare referitoare la slujitorul artelor, nici cu cea consacrată de limbajul baroului avocaților, ci se îngemănează mai degrabă cu epitetul măiestru, în sensul evocat de simbolul folcloric românesc atât de drag marelui nostru Brâncuși: "pasărea măiastră". Nu e vorba de o deformație profesională de lingvist care își amintește că ambele cuvinte au la origine latinul magister, sinonim cu "talent" și "iscusință neobișnuită". Asociația operează la nivelul simbolic al păsării miraculoase din basme, care se integrează umanului prin cuvântare fermecătoare, dar transcendentă umanul prin realizarea visului lui Icarus, pentru a servi umanității în efortul ei de a se împlini prin dragoste, învingând legile gravitației și depășind limitele speciei. Căci personalitatea lui Ionel Jianu, multiformă și numai aparent difuză, se definește prin intersecția elegantă a două axe fundamentale "omul de gust" (homo aestheticus) și "omul de acțiune" (homo actans), ambele depășindu-se pe sine, în numele țintei convergente de a servi la perfectarea expresiei frumosului și implicit, la împlinirea ființei umane prin frumos. Occidental prin dorința de "a cuprinde" [1] obiectul de artă analizat în EU-l criticului, Ionel Jianu se integrează totodată eposului folcloric românesc prin necesitatea de a acționa în vederea împlinirii umanității, prin eliminarea piedicilor din calea dragostei de frumos. "Omul de acțiune" apare așadar ca un derivat necesar al "posedării frumosului" prin integrarea critică. Critic de artă din adolescență și avocat de succes în tinerețe, el devine simbolul împlinirii artistice a unei întregi comunități -- cea românească -- dincolo de granițele impuse fatal de istorie, geografie și politică.

Cuvîntul "Maccenas" se prezintă mereu, agresiv, înaintea tuturor celorlalte calificative. Dar imaginea vie a lui Ionel Jianu îl refuză, așa cum refuză orice alte etichete. Căci aici nu e vorba de un maecenat ca oricare altul. Generozitatea lui Ionel Jianu este mai degrabă geamănă cu mîndria care generează o nevoie mereu reînnoită de auto-înțelegere, de auto-cunoaștere, capabilă să capteze mișcarea perpetuă a unui EU însetat de frumos și perfecțiune.... Creatorii de artă se strâng în jurul lui Ionel Jianu din alte motive decât cele ale sprijinului material. Ceea ce îi atrage este nevoia de definire și distanțare în raport cu alți creatori de artă, în pofida diluării într'o lume străină de propriile lor spații de formare și interpretare, exilați aici, dincolo de hotarele țării, sau acasă, atât timp cât judecata oficială nu le-a oferit nici un punct de referință valabil. A fost desigur și

nevoia de încurajare "obiectivă" (ce cuvînt nepotrivit cu căldura judecății drepte a lui Ionel Jianu!). În ciuda crispării care însoțește așteptarea verdictului, artistul român s-a supus de voie judecății criticului, pentru că, în definitiv, la fel cu orice creator, el are nevoie să-și găsească locul în lumea în care crează, așa cum îl reflectă ierarhizarea din spațiul rațional al lui Ionel Jianu. Loc comun, oricine știe astăzi că nu există "critică obiectivă", ci numai judecăți de valoare filtrate de eu-l critic. De aceea, calitatea criticii crește proporțional cu cea a parametrilor care definesc profunzimea de gîndire și extensiunea cunoașterii judecătorului de artă: artsitul își găsește locul la intersecția tuturor acestor parametri... Dar artiștii care îl înconjuară pe Maestru știu că, în judecata de valoare a lui Ionel Jianu, EU-l criticului proiectat asupra obiectului de artă se dilată integrîndu-l cu dragoste ca să-i facă dreptate, apropriindu-și-l, nu obiectivizându-se. Mai mult, la Ionel Jainu, în procesul de apropriere a actului de creație de către EU-l criticului se naște o legătură puternică între cei doi slujitori ai frumosului, legătură care generează firesc un sentiment patern sinonim cu dorința de a proteja și încuraja.

Cartea de față este o nouă mărturie și o mărturisire a acetui miraculos EU, expresie a unei simbioze neobișnuite între iubire de frumos și apărare a excepționalului, unite printr'o aspirație neostoită spre perfecțiune; și nu e vorba numai de setea de auto-perfecționare, ci și de cea de integrare a perfecțiunii născute din efortul mai multor generații de creatori, ca expresie a unei întregi comunități de gînditori, în conștiința istorici universale. Prin publicarea acestui volum, Academia Româno-Americană speră să ofere celor care nu au avut prilejul să-l cunoască îndeaproape pe Ionel Jianu posibilitatea de a și-l apropria și, în același timp, să contribuie la definirea locului operei și activității acestuia în cultura românească, în pofida istoriei care l-a despărțit geografic de rădăcinile sale etno-culturale. Deși la răscrucea a două culturi, cea franceză și cea românească, Ionel Jianu a reușit să nu le trădeze sau sărăcească, nici pe una nici pe cealaltă. Căci, în procesul ierahizării valorice, el nu s-a limitat niciodată la descoperirea gradului de reușită a formulei de expresie, calculat în virtutea parametrilor oferiți de un anumit tip de act de creare a limbajului artistic, ci a inclus relația cu valoarea universal umană, simbolizată prin intermediul interpretării caracteristice unui anumit spațiu etno-filozofic.

Maria Manoliu-Manea
Președinte
al Academiei Româno-Americane
de Științe și Arte.

---

[1] Cf. fr. comprendre " a înțelege", al cărui etimon latin cum + prehendere este sinonim cu "a cuprinde", "a apuca și aduce spre sine", care poate fi metaforic tradus printr'un gest de îmbrățișare.

Momentul în care s'a format și afirmat Ionel Jianu corespunde în zbuciumata istorie a poporului român unei perioade de realativă relaxare politică - pace și liniște socială - deci unei perioade apte dezvoltării unei culturi eliberate de finalități extra-estetice. Căci spre deosebire de secolul al XIX-lea când întreaga cultură românească era militantă, activînd pentru realizarea unității naționale a tuturor Românilor, cultura și tinerii intelectuali de după primul război mondial, eliberați de această ipotecă, devin disponibili pentru toate experiențele. Ionel Jianu face parte, cu Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu și Constantin Noica, din tînăra generație care, prin anii 1930, reuneau tineri sub 30 de ani propovăduind un existențialism românesc concomitent și independent de existențialismul heideggerian.

Tinerii adepți ai existențialismului valah se făleau că se construiau bucată cu bucată pentru a deveni niște oameni adevărați, care au căutat și au descoperit autenticitatea. Căutarea acestei autenticități explică poate diversitatea preocupărilor lui Ionel Jianu care nu se descoperea inegal nici în studiile juridice, nici ca cronicar dramatic și nici ca romancier și traducător.

Iată de ce întîlnirea lui Ionel Jianu cu vocația, ca animator artistic, critic de artă și profesor, are loc relativ tîrziu, dar poartă pecetea autenticității. Posedînd o vastă cultură umanistă, cu studii filozofice și juridice de bază, Ionel Jianu reușește cu brio să facă cele mai bune integrări în cultura de epocă a marilor maeștrii ai artelor plastice românești pe care îi definește cu precizie in unicitatea lor. Discursul lui este întotdeauna cel al unui om modern, ce se adresează contemporanilor.

Analizînd în acest chip artele plastice românești, Ionel Jianu ajunge la încheierea că acestea au dat prin pictorul Nicolae Grigorescu pe cel mai mare liric al picturii autohtone, care a reușit să surprindă înțelesul lăuntric al lucrurilor, prin sinceritatea și trăire autentică. Meritul lui N. Grigorescu nu este numai că a redat specificul național și că prin peisajele

sale a creeat valori morale care au întărit conştiinţa unităţii naţionale, dar şi cel că, prin arta sa, a deschis şi uşurat afirmarea unei arte romîneşti cu profil propriu şi că a ridicat această artă la o valoare universală.

Continuîndu-şi opera de valorificare a moştenirii artistice, Ionel Jianu vede în Ion Andreescu un pictor meditativ, care se întreabă, în construcţiile sale severe şi grave, asupra rostului lumii, iar în Luchian un artist care vrea să surprindă în pînzele sale lumina şi taina realităţii sufleteşti. Trăind în actualitate, Ionel Jianu şi-a luat şi rolul de animator şi îndrumător spiritual al vieţii artistice româneşti. Căminul Artei a fost un loc predilect de întîlnire al intelectualităţii române, pe care el vroia s'o scoată din starea de provincialism cultural, ridicînd'o la nivelul european. În acest scop, el a organizat la Căminul Artei cicluri de conferinţe asupra marilor maeştri ai picturii, a publicat excelente monografii româneşti de artă şi a prezentat expoziţii de grup, înmănunchind floarea artiştilor români, încurajind mai ales tinerele talente şi mişcarile de avandgardă.

La prodigioasa activitate publicistică pentru difuzarea artei, trebuie să se adauge cea de profesor de istorie a artei a Institutului de arte plastice N. Grigorescu din Bucureşti unde a predat un curs de Istorie a artei româneşti din epoca feudală până în zilele noastre, un curs de Istorie a teoriei şi a criticii de artă din Antichitate pînă în zilele noastre şi un curs de Istorie a gravurii (1954-1961). Prelegerile şi studiile sale de un înalt nivel ştiinţific fac din el un profesor şi un conferenţiar stimat pentru precizia expozitivă şi intuiţiile juste şi iubit pentru darurile inimii.

Dar cel mai mare merit al lui Ionel Jianu este de a fi impus conştiinţei universale sculptura genială a lui Brâncuşi, adică viziunea ciobanilor carpatini despre lume şi viaţă, contribuind astfel la înoirea limbajului artistic.

Vreo 40 de ani s'au scurs de la prima sa întâlnire cu Brâncuşi, în anul 1927, pînă ce a apărut în 1963 la Paris monografia lui Ionel Jianu datorită căreia ţăranul din Hobiţa a fost recunoscut ca cel mai reputat şi reprezentativ sculptor contemporan. Această monografie a jucat un rol important la condiţionarea opiniei publice căci cuprindea şi primul catalog ştiinţific al operei sculptorului. Este o lucrare pătrunzătoare şi exhaustivă, indispensabilă pentru cunoaşterea şi înţelegerea

acestui maestru al artei contemporane. În procesul de creaţie, artistul trece succesiv de la imaginea figurativă a realului, printr'o decantare de expresie şi stilizare transfiguratoare, pînă la forma cea mai pură, adică la esenţa realului sacralizat. Ridicînd gîndirea ţărănească la un limbaj universal, Brâncuşi a îmbogăţit patrimoniul cultural universal cu noi posibilităţi de expresie, dînd astfel culturii europene agonizante o nouă vigoare şi un nou sens. Revine lui Ionel Jianu meritul nepreţuit şi necontestat, răsplata supremă a unui critic de artă, de a fi atras atenţia şi de a fi impus conştiinţei universale miracolul Brâncuşi, adică în esenţă miracolul valah.

Convins că în rândurile poporului român se găsesc şi alţi exponenţi artistici care merită să intre în circuitul internaţional, Ionel Jianu a întocmit, cu ajutorul unei excelente echipe de colaboratori alcătuită din Gabriela Carp, Lionel Scantéyé şi A.M. Covrig, o antologie Les Artistes Roumains en Occident, restrânsă la 170 artişti de origine română, risipiţi prin 19 ţări sub toate latitudinile şi climele, prezentându-le realizările. Cu această lucrare Ionel Jianu revine la subiectul preferat al artei româneşti. Dar, ca şi în cazul lui Brâncuşi, termenii clasici ai problemei artelor plastice româneşti sunt inversaţi. Căci pe cînd înainte de Ionel Jianu se vorbea numai de influenţa jucată de artişti, şcolile şi curentele de idei străine asupra dezvoltării artelor plastice moderne româneşti, Ionel Jianu scoate în relief influenţa covârşitoare a românului Brâncuşi asupra artelor plastice mondiale şi dă putinţă să se cerceteze chiar şi radiaţia şi eventuala influenţă a artiştilor plastici români risipiţi de vînturi în toate colţurile lumii, asupra popoarelor în sânul cărora vieţuiesc. Retrospectiv, Ionel Jianu, unul dintre cei mai înzestraţi şi cultivaţi reprezentanţi ai tinerei generaţii de prin 1930, a trăit şi şi-a dezvoltat activitatea la înaltă tensiune, cu sinceritate şi probitate intelectulă. Dintre tinerii ce se căutau pe ei înşişi, Ionel Jianu este unul care a avut marea satisfacţie de a se fi găsit. El s'a realizat pe sine izbutind să înscrie arta plastică românească pe orbita internaţională cea mai înaltă, ceea ce pentru un istoric şi critic de artă constituie cea mai splendidă "aventură".

George Ciorănescu

NEUITATE AU RĂMAS CURSURILE LA CARE AM ASISTAT CA STUDENT

Cartea care va apare va fi o masă mare la care ne vom aşeza cu toţii în strae de sărbătoare, punându-ne în faţă fructele culese de pe ogorul trudei noastre.

Va fi aşa cum au fost neuitatele cursuri şi conferinţe la care am asistat ca student: Tonitza, Luchian, Andreescu, Petraşcu, Pallady, Brâncuşi, momente când carnetul de luat notiţe devenea inutil. Priveam cu ochii copiilor lui Tonitza smalţurile şi tufănelele care erău mai mult decât smalţuri şi tufănele, erau lumea cu care veneam de acasă, partea aceea de lume adevărat de frumoasă, pură şi misterioasă. Ochii sunt ai prietenilor noştri rămaşi acasă, florile şi fructele sunt ale grădinilor, cergile sunt cele cu care ne-am învelit, între ele găseam căldura, odihna şi spaţiu de a prelungi marele aventuri ale zilei.

Lăutul lui Luchian este mai real decât Lăuturile prin care trecem de voie de nevoie. Cerul era infinit, grădinile erau umblate, pădurile le-am încercat dar nu ştiam că sunt chiar atât de frumoase.

Nu a fost uşor profesorului Ionel Jianu să cerceteze în pulberea globului artişti împinşi de destine, să intre în lungimea lor de undă şi să-i adune la această litanie.

Numai dragostea şi pasiunea pot face un asemenea lucru.

Vecini fiind în acest mic-mare oraş sau în trecerile noastre prin el am avut şi avem nevoie de a păşi măcar câteva minute pe la casa cu uşile larg deschise pentru cei născuţi, crescuţi, şcoliţi în acel spaţiu românesc unde mâna e întinsă cu prietenie, însoţită de o avalanşă de întrebări: "ce mai e nou, ce eveniment artistic s-a mai întîmplat în ţară, dumneata ce ai mai făcut, ce mai fac prietenii, am auzit că şi dumneata ai fost la înmormântarea lui Petru Comarnescu la Voroneţ! Spune! Spune!

Îndatorat că te-a primit, profesorul îţi oferă o carte "ca să vezi ce am mai făcut şi eu între timp!"

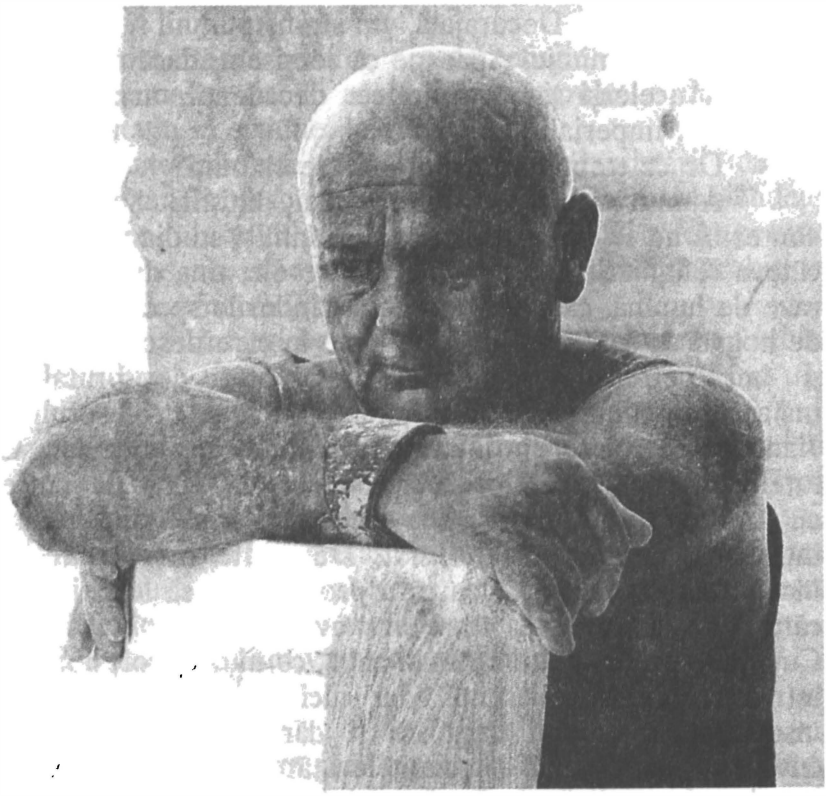
Toţi am făcut câte ceva. Dar cărţile lui Ionel Jianu sunt mai adevărate decât cele făcute.

Uimirea, surpriza şi bucuria celor din Australia, America, Canada şi Europa de a se întîlni în felul acesta este justificată.

Academia Româno-Americană face un larg şi generos gest iară noi, artiştii plastici, prin scrisul profesorului, vom avea un început de Biblie.

George Apostu

(extras din Les Artistes Roumains en Occident, ARA, 1986)



George Apostu, Paris, 1984 (foto William Fleury)

București, 1958. Urcam cu pași grăbiți scările care duceau spre sălile de audiție ale Institutului de Arte Plastice "N.Grigorescu". Prelegerile Profesorului Ionel Jianu mă atrăgeau ca un magnet. Mă simțeam încă istovită, goală sufletește, descurajată. Toată dimineața asistam la cursurile de estetică ale lui N.M. Capul îmi vâjâia încă de noțiuni nedescifrate, străine, fără sens: realism socialist, omul nou, tipizare, sulemenire și ponegrire în artă și alte noțiuni care mai de care "estetice". Erau rostite cu patimă, până la nebunie. Mă sufocam de revoltă. Am dorit să mă ridic și să ies pur și simplu din sală. Dar știam, că de această dată, poate voi ieși pentru totdeauna. Decurajată, am strâns pumnii și am încercat să nu mai aud nimic. Aproape că reușisem, dacă nu ar fi fost din nou aceleași țipete colerice: decadenții, artă burgheză, capitaliștii, imperialiștii...

De ce trebuiam să fim atât de chinuiți?

Ajunsă în clasă m-am mai liniștit. Știam că în contextul nefericit și trist în care trăiam și studiam, mai există câteva refugii. Și aici era unul dintre ele, una dintre puținele raze de lumină, care îmi îndrepta gândurile spre o lume atât de bogată în sensuri. Era acea lume în care deschisesem ochii și îmi petreceam copilăria ruptă atât de brutal prin instaurarea comunismului în țară... Punctual, Profesorul Ionel Jianu ne zâmbește din ușe. Ochii luminați ne mîngâiau. Ochi inteligenți, ochi iscoditori, ochi buni. Apoi, cu mult interes și cu tinerețe uimitoare găsea pentru fiecare dintre noi o întrebare, un răspuns, un sfat. De multe ori înainte de a începe cursul, ne împărțea cărți promise, ca să le citim. Erau cărți rare, râvnite, la care nu aveam acces în biblioteci. Cuvintele profesorului răsunau calm, cu multă profesionalitate, într-o structură coherentă, dar nici-odată monotonă. Erau însuflețite de multă dragoste și dăruire. Sorbeam fiecare cuvânt, uitând să mai iau notițele atât de prețioase din cauza lipsei de cursuri. Orele Profesorului nu erau numai cunoștințe de artă contemporană românească, erau vii, colorate de fapte

din epocă. Astfel, prieten şi animator al unei generaţii de plasticieni, scriitori şi critici, el ne aducea cu multă competenţă imaginea acelei minunate generaţii de intelectuali entuziaşti, militanţi, devotaţi, care s-a impus şi a adus o nouă spiritualitate în perioada interbelică. Peste profunzimea studiului, Profesorul încerca să ne insufle încrederea, nu numai în virtuţile creatoare ale tradiţiei, dar şi în valoarea de circulaţie universală a artei româneşti. Am învăţat că pentru a înţelege opera unui artist trebuie ţinut seamă de dimensiunea sa spirituală şi de dimensiunea sa românească în ansamblul fenomenelor culturale. Şi, în acest context, prin sinteza tradiţiei şi modernităţii şi în perpectiva pe care fiecare artist român a deschis-o, Profesorul Ionel Jianu în cursurile lui reconstituia destine artistice: N. Grigorescu, I. Andreescu, Şt. Luchian, Fr. Şirato, Th. Pallady, C Brâncuşi şi mulţi alţii. Erau porţi larg deschise spre acel spaţiu românesc şi universal.

Au fost ore de neuitat, ore de refugiu, de speranţe, de regăsire. Ele ne-au dat în acele vremuri grele o direcţie în viaţă, o invitaţie la acţiune, la creaţie.

Animator mereu tânăr şi receptiv al mişcării ideilor, slujitor al artei, Profesorul Ionel Jianu, cu dragoste, blândeţe şi toleranţă ne-a insuflat pasiunea pentru artă. El a fost pentru noi studenţii lui, un exemplu de integritate morală şi probitate intelectuală, de tinereţe şi acţiune.

Generaţii întregi l-au respectat, l-au admirat, l-au iubit. Şi nu l-au uitat.

Munchen, 1976. Ne-am reîntâlnit la comemorarea lui C. Brâncuşi. Profesorul era invitat de onoare. Nu-l mai văzusem din 1961. Respiram acum amândoi aerul libertăţii. Acelaş zâmbet luminos, acelaş entuziasm şi interes pentru tot ce este cultură şi nou. Aceiaşi căldură, aceiaşi blândeţe, aceiaş omenie. Şi mai ales aceiaşi surprinzătoare tinereţe.

De atunci ne-am văzut de mai multe ori.

Paris, 1985. L-am găsit pe profesor agitat, entuziasmat, plin de planuri îndrăzneţe. Academia Româno - Americană se declarase de acord cu proiectul lui de realizare a unei

antologii care urma să cuprindă cât mai mulţi artişti plastici români răspândiţi în occident. "O mare aventură", cum o numea Profesorul.

-Vrei să mi te-alături?, m-a întrebat el.

Cum aş fi putut refuza onoarea de a-l însoţi în această "aventură"?!

Şi aşa studenta de pe băncile Institutului de Arte Plastice N. Grigorescu, a devenit colaboratoarea maestrului.

Pentru că mi-a îndreptat paşii în artă în tinereţe, pentru că m-a invitat să-i fiu colaboratoare şi mai ales pentru încrederea şi prietenia cu care m-a onorat, îi mulţumesc.

Gabriela Carp

O NOUĂ CARTE DESPRE BRÂNCUŞI

Când în 1928 Ionel Jianu era ultimul prieten care să conducă la gară pe Mircea Eliade, în drum spre Indii, el nu ştia încă bine că pleca el însuşi într-o fascinantă călătorie, una spre universul, la fel de fabulos ca lumea indiană, al artei europene. Tot ce avea să i se întîmple de-a lungul vieţii, în rău şi în bine, se convertea în aurul artei, la el. Iar tot ce se întîmpla în lume îl confirma şi investea în destinul său de slujitor al artei.

Au venit catastrofe istorice fără echivalent în trecut; arta a rămas suverană. S-au prăbuşit mari aşezări europene, zguduind lumea întreagă; arta europeană a supravieţuit, revigorând şi validînd, ca o soră mai mare, arta altor continente. S-au compromis idei şi sisteme de viaţă sau de cunoaştere; chiar ştiinţa cea extraordinară a timpului, aliată cu tehnica încă mai extraordinară, au putut trezi mari nelinişti în veac. La urmă, scepticismul, absurdul, strâmbătăţile de tot felul s-au întins peste noi şi vor să stăruie. Arta le înfruntă, le zăgăzuieşte şi le înfrînge, cu blîndeţe şi fermitate.

Aşa, cu blîndeţe şi fermitate, şi-a petrecut şi-şi împlineşte viaţa unul din marii ei credincioşi, plecat dintre noi, niciodată de tot ca şi Brâncuşi, iar acum revenit printre noi cu o măiastră carte asupra-i, care ea singură ar valora mai mult decît orice prezenţă fizică printre noi, dacă n-ar fi ea, cartea cea reluată, la începutul şi capătul unui destin european de critic şi istoric de artă deţinător, ca puţini alţii, ai secretului creativităţii europene. Este de ajuns să te uiţi la cele 17 mari lucrări despre sculptură, cu reproduceri, publicate de Ionel Jianu în mai puţin de 20 de ani, la apogeul carierii sale (anume despre: Brâncuşi, Bourdelle, Rodin, Zadkine, Lardera, Poncet, Andras Beck, Ziffer), spre a înţelege de ce Europa nu devine şi nu poate deveni un simplu cap de pod al Americii, sau o simplă peninsulă a Asiei. Iar Brâncuşi, cu neştiute rădăcini îndepărtat răsăritene printr-unele din fibrele

lor, ca şi cu roade culese şi păstrate în lumile îndepărtat apusene, stă ca un arbore la mijloc de lumi.

Dacă viaţa unui Brâncuşi este un şir de minuni, cum spunea el singur, viaţa interpretului său cel mai de seamă este un şir de întîmplări miraculos convertite în spre artă. Studiase în anii tineri, în Franţa, dreptul şi filozofia, la Sorbona, dar era de pe atunci bîntuit de pasiunea pentru arte, al cărui studiu exclusiv nu i-ar fi putut crea la noi, pe vremea aceea, condiţii normale de viaţă. Şi de altfel nu-l serveau, tocmai pentru înţelegerea adîncită a artei, disciplinele cărora li se dedica la început? Cînd s-a întors în ţară a trebuit, aşadar, să profeseze avocatura, dar era încă de pe atunci unul dintre cei mai completi oameni de cultură ai generaţiei tinere dintre cele două războaie şi, în plus, unul ce înţelegea să se strîngă tot mai mult în jurul unei specialităţi din universul artelor, plastica - spre deosebire de atît de înzestratul său prieten, Petru Comarnescu - reuşind în cîţiva ani să se impună drept critic de artă îndreptăţit să aibă, împreună cu prietenul său, o memorabilă întîlnire cu Brâncuşi, în anul 1938, pentru ca în anii următori să dea lucrări remarcabile despre Pallady, Tonitza, Petraşcu şi Luchian.

Răul nu l-a descumpănit, binele nu l-a amăgit. Împiedicat să-şi cîştige viaţa din avocatură, între 1940 - 1944, Ionel Jianu a prefăcut răul în bine şi a dat fiinţă, sau a fost sufletul acelui "Cămin al artei", care avea să însemne o adevărată expoziţie permanentă (acolo a stat expus timp de doi ani "Cap de fată", sculptura lui Brâncuşi) precum şi o impresionantă şcoală pentru marele public. Numit mai tîrziu profesor de istoria artelor la Institutul universitar înfiinţat, a instruit serii întregi de artişti şi cercetători, care astăzi sînt fruntaşi ai vieţii noastre artistice. Ar fi putut rămîne la o asemenea împlinire didactică, dublată de una critică, acum de recunoscută autoritate; dar nici binele nu l-a amăgit. Avea mai mult de spus şi de făcut, pe o scenă mai mare a culturii. Ca şi Eliade, ne-a părăsit. Ca şi Eliade, nu ne-a părăsit cu adevărat.

Ne-a slujit mai întîi prin aceea că şi-a însuşit cariera de critic de artă, pe plan european şi mondial, cu o lucrare despre Brâncuşi. Se va spune cîndva ce a însemnat, în istoriografia veacului XX, monografia lui Ionel Jianu din 1963, prima lucrare cu adevărat cuprinzătoare, am spune

comprehensivă în adînc, asupra marelui nostru sculptor şi prima care să aducă un catalog ştiinţific al operelor lui. "Ce livre est désormais l'instrument de base de toute étude sur Brancusi", scria criticul francez Pierre Descargues. Fireşte reputaţia lui Brâncuşi era făcută în 1963, la 6 ani de la moartea lui, dar raritatea operelor lui (majoritatea aflate peste ocean iar, pentru începutul şi apogeul carierii, la noi) risca să transforme totul într-o legendă, dacă nu într-un simplu nume. S-ar fi spus: "A, da, Brâncuşi!", trecîndu-se mai departe. Ionel Jianu - şi numai el o putea face, cum se vede din compararea lucrării sale cu cele, parţiale toate, care se încercaseră - a dat consistenţă unui ansamblu de date disparate şi într-un sens, a dat realitate plină unui mit.

Dintr-o dată lucrarea despre Brâncuşi s-a răspîndit în 71 de ţări; Astăzi este cunoscută în 87, pare-se. Ar merita să se întîrzie, aşa dar, asupra destinului acestei lucrări (pe care cea de acum n-o repetă la fel, dar nici n-o reneagă) şi în genere asupra funcţiei cîte unui om de cultură de a fi Apostolul Pavel al unei religii. În ţara noastră unde se scrie acum atît de mult despre Brâncuşi, rămîne întotdeauna nesigură sau pe jumătate cunoscută partea apuseană. În Apus chiar, sau mai ales în cel îndepărtat, rămîne ignorată sau arbitrar interpretată partea românească . Şi pe urmă este şi Parisul! Numai un critic de artă român, trăind în atmosfera Parisului şi întârziind prin muzeele americane; numai unul pe de altă parte, care-l cunoscuse direct pe Brâncuşi şi care apoi a putut lua referinţe despre el de la artiştii şi oamenii feluriţi care-l cunoscuseră, ba chiar de la "muzele adormite" pe care el le îndrărgise, numai un asemenea om putea aşeza pe Brâncuşi în conştiinţa lumii şi a veacului.

În al doilea rînd, ne-a slujit ridicîndu-se de la românesc la un sens universal care ar trebui să spună ceva deosebit unui istoric al spiritului european. Poate că în orice caz, cu extraordinara sa vibraţie românească, Ionel Jianu şi-a început cariera tîrzie de critic european cu o lucrare despre un român, dacă nu chiar despre Brâncuşi. Dar ce ar fi urmat? Aici intervine iarăşi miracolul în viaţa sa, ba chiar acel uimitor bold al "răului", cu prefacerea lipsei în plinătate şi a răului în bine. Compatriotul nostru s-a trezit în inima lumii artistice, la Paris, fără mijloace de a face ctitoria pe care o

visa: un Cămin al artei în plin Paris, sau o mare editură de artă, în care fără îndoială că accentul ar fi căzut pe pictură. Dar neavînd mijloace să facă reproduceri în culori, la ultimul nivel tehnic de astăzi cum s-ar fi cerut, a trebuit să se restrângă la reproduceri în alb negru, aşadar la sculptură. Iar tocmai acest lucru l-a servit, scutindu-l de pierderea în disoluţia culturii contemporane, spre a face din prezentarea integrală a şaptesprezece sculptori ai veacului XX o demonstraţie, poate unică, de vigoare "faustică" a veacului.

Spengler susţine, în "Declinul Occidentului" , că în ultima fază a culturii noasre europene, adică faza de trecere de la cultura propriu-zisă la civilizaţie, sculptura n-ar mai fi posibilă. Sufletul faustic s-ar mai afirma plenar doar în forme de capăt de drum, ca în cunoaşterea ştiinţifică, sau în muzică şi pictură, unde impresionismul era, pentru profetul decăderii noastre, ultima reuşită mare, dar nu şi în sculptură, care cere forţă modelatoare, contur plastic şi simţ al finitudinii. Sculptura ar fi o artă a trecutului.

Dar, fără să fi intenţionat desigur a face o demonstraţie, Ionel Jianu a scris, cu monografiile sale, o surprinzătoare pagină în istoria culturii noastre. Pentru Apus, Spengler pare să fi avut dreptate în multe privinţe. Iată însă că nu avea într-un punct esenţial, arta în genere şi sculptura în particular, care, departe de a fi o artă epigonală în veacul nostru este, împreună cu muzica, arta timpului şi una anticipatoare de timp. Nu ştim ce va rămîne în arhitectură, din pictură şi chiar din artele cuvîntului - cu epicul, liricul şi dramaticul lor - în angajarea cosmică a omului. În schimb muzica şi sculptura se pregătesc pentru marea strămutare. Experienţele picturii moderniste ca şi ale poeziei au prea des excesul, exasperarea şi chiar impostura în ele, pe cînd sculptura se înscrie în tendinţele fundamentale ale epocii noastre (cum spune autorul de faţă citîndu-l pe René Huyghe, în legătură tocmai cu Brâncuşi: "El este marele precursor al dinamismului contemporan, al curbelor de flexiune şi torsiune care fac orgoliul arhitecturii şi al tehnicii actuale") şi trece feeric, nicidecum decadent, prin şi dincolo de epoca noastră.

Este feeria pe care o desfăşoară colecţia de albume ale lui Ionel Jianu, cu zborul lui Brâncuşi, după ce Rodin restabilise "misterul obiectului şi căutarea adevărului interior propriu lui", după ce un Bourdelle reuşise "a substitui

simetriei ritmul", pentru ca apoi, după şi într-o largă măsură prin Brâncuşi, un Moore să propună în chip neaşteptat sculpturii, care era toată exterioritate, "interioritatea şi forţa vieţii organice", Zadkine să propună "legenda omului", din care "Biblia nu reprezintă decît un mare capitol", Lardera să ofere prezenţa umană chiar fără reprezentarea figurii umane, spunîndu-ni-se despre el acest lucru minunat că: "în orice elan spre altitudine există un efort de purificare morală", cum ni se spune la fel de cuceritor despre Jean Arp că posedă ceea ce resping numai cei ce vor să distrugă arta, posedă anume "încrederea în viaţă şi încrederea în om", în timp ce sculptura lui Andras Beck se angajează din plin în "condiţia umană", cea a lui Etienne Hajdu refuză "abstracţia pură, limitată la un vocabular geometric , preferînd dinamismul curbei", aşa cum muncitorul agricol şi grădinarul Ziffer, devenit mare sculptor, revine la curbă ca la "adevăratul limbaj al naturii", iar Poncet înfăptuieşte o sculptură "fără riduri şi umbre", una care "fericită de-a vieţui, se cunună cu ritmurile naturale". Este atîta viaţă, natură, omenesc şi fericire în sculptura zilelor noastre - aşa cum apare ea aici - încît înţelegi că se poate începe o prezentare a Martei Pan cu vorbele: " Il y a des sculptures qui planent et des sculptures qui flottent".

Ne aflăm, cu colecţia lui Ionel Jianu, în plină sărbătoare a spiritului, cu investigaţiile şi deschiderile acestuia admirabil ramificate. Unde au rămas gravitatea, duritatea şi îngheţul pietrei sau al marmorei? Ca un Arbore al lui Ieseu au crescut, din aşa zişii epigoni, Rodin şi Bourdelle, apoi cu-adevărat din trupul lui Brâncuşi, tulpini şi ramuri pline de vlagă. Cultura europeană, integratoare a celorlalte culturi, nu e pe sfîrşite; poate că abia începe, spune sculptura de astăzi, odată cu geometria, istoria şi aventura cosmică a omului. Este în orice caz o extraordinară speranţă, nicidecum o resemnare, în opera criticului de artă care a trecut de la Brâncuşi la universal.

Şi totuşi în al treilea rînd, Ionel Jianu a înţeles să ne slujească direct, spre capătul vieţii, cu un "Brâncuşi" trimis numai nouă compatrioţilor săi, iar nu în 87 de ţări. El ne spune aşadar numai nouă - ca un îndemn, sau ca o mare lecţie - cîtă vocaţie de universal este in românescul Brâncuşi. Aşa cum Eliade, care a acoperit globul cu investigaţia sa, îşi

scrie literatura doar în limba română, turnînd îndărăt universalul în românesc, la fel Ionel Jinau se trage o clipă îndărăt, cu înțelesurile universale înmănunchiate în gorjanul Brâncuși și înfățișate nouă "pe limba noastră proastă românească".

Specialiștii, dintre care unii formați chiar de Ionel Jianu, vor ști să vadă ce este nou în chip nesperat întregitor, eventual definitiv - pe cît poate fi ceva definitiv aici, spunea autorul singur, mărturisind că el însuși și-a îmbogățit cunoașterea despre Brâncuși scriindu-și cartea pentru noi - în monografia pe care ne-o dăruie. Un singur meșteșugar în ale filozofiei, ca autorul Introducerii, dar unul care iubește ceea ce afirmă Jean Cassou că aduce Brâncuși: "quelque chose de plus grand et de plus ancien que toutes les philosophies", nu va putea înfățișa decît cu sfială, pentru obiect și pentru autor, ceva din ce i-a trezit în cuget cartea.

S-ar părea că e cu neputință a vorbi brâncușian, adică în esență despre Brâncuși: trebuie să-i istorisești povestea, cu influențele, începuturile, împlinirile și ecourile ei. Dar în cîteva capitole (am spune începînd de la capitolul V, adică din mijlocul cărții pînă la capătul ei) Ionel Jinau reușește acest lucru neașteptat, să vorbească în esență. Iar el nu spune doar ceea ce toți criticii sînt siliți să admită, cum că Brâncuși ridică la esențe, la Idei, la Mume sau la arhetipturi, ci ne arată, pentru o dată, în ce anume constau esențele.

După ce străbați pe nerăsuflate capitolul I, ca un roman de superioare aventuri: "Cum s-a răspîndit în lume faima lui Brâncuși"; după ce afli care sînt rădăcinile adînci, românești, ale artei sculptorului, apoi ce era sculptura românească pînă la Brâncuși (cum oare ar fi putut scrie un străin aceste două capitole din urmă?), ne este redată, în capitolul "Un om, o viață, un destin", uimitoarea carieră, cu faima ei finală, a lui Brâncuși. Dar a doua parte a lucrării vine să explice dinăuntru aceea ce ni se înfățișase din afară. Cu capitolul V, "Om și natură în opera lui Brâncuși", începi să înțelegi miracolul, nu doar să-l înregistrezi. Artă abstractă? se întreabă autorul, ca oricine la început. Totuși sculptorul însuși spusese că tinde către o intrare în realitate, nu către o evadare. Iar Ionel Jianu explică: "și-a căutat inspirația în viața naturii și în povestea omului".

Cum a putut artistul să redea fără de natură (pasărea nu e rîndunică, nici vultur, ni se spune; ea n-are aripi, şi totuşi exprimă zborul), cum a putut reda omul (prin suprimarea tuturor amănuntelor care ar fi îngăduit o identificare a modelului prin asemănare"), au încercat s-o spună atîţia, citaţi generos de Ionel Jianu, iar el o spune într-o singură frază: "Urmând procedeele artei româneşti, el a pornit de la imaginea figurativă, spre a ajunge prin stilizare, decantare şi sacralizare, la forma pură, cu un significant mitic, care-şi află rădăcinile în arhetipurile păstrate în subconştientul colectiv al poporului său." Tot ce au spus criticii străini, începînd cu Jean Cassou mai sus citat, şi toate extraordinarele reintegrări ale lui Eliade, ca şi surprinzătoarele apropieri de arhetipurile orientale, făcute acum de Sergiu Al. George în studiul său despre Brâncuşi, toate încap în fraza citată.

Ceea ce cucereşte însă cu deosebire, în capitolul acesta central al lucrării, este intervenţia directă a criticului de artă, cu instrumentul lui, spre a explica tehnic cum ajunge la esenţial artistul. După ce ne arată că e vorba de "forme în devenire" şi încă mai precis, de "forme axate pe verticală", Ionel Jianu ia cinci exemple: Muza adormită (portretul Doamnei Frachon), portretul Domnişoarei Pogany, al Doamnei Eugen Meyer Jr., al principesei X (Maria Bonaparte) şi al lui Nancy Cunard ("Fetişcana sofisticată"), toate cu variante. Analiza deoporivă tehnică, istorică şi critică a fiecărui portret reprezintă, poate, cea mai bună vorbire în, spre deosebire de vorbirile despre Brâncuşi.

Iar tot o vorbire în esenţă aduce capitolul următor, "Ciclurile în opera lui Brâncuşi". S-au încercat felurite grupări ale operelor, Ionel Jianu propunînd chiar el una în lucrarea din 1963. Dar acum el pune în joc o idee centrală, excepţional de potrivită pentru sculptor şi extrem de sugestivă în ea însăşi: ideea ovoidului. În majoritatea sculpturilor, spune criticul, este urmărită tema ovoidului: în ciclul Sărutului, al Muzei adormite, al Măiastrei, al Păsării în văzduh, ca şi în Începutul lumii şi al trezirii conştiinţei umane. "Arta lui Brâncuşi e senină, armonioasă, opusă deformărilor violente...Ovoidul corespunde acestei cerinţe, fiind forma care îşi află propria împlinire".

În cuvintele acestea subliniate de noi este, parcă, ceva

din gîndul parmenidian al sferei care-şi e suficientă sieşi. Se va fi gîndit autorul la aceasta? Aşa cum cercul era caracteristic pentru antici şi elipsa pentru moderni, acum sferei anticilor i se opune ovoidul lumii contemporane. În paginile lui Ionel Jianu şi printre ele, în opera lui Brâncuşi, un filozof al culturii ar găsi o splendidă caracterizare pentru deosebirea dintre cele două mari lumi. Fiindcă adăugînd: "Ovoidul mai are facultatea de a părea viu, căci din orice parte ar fi privit dă impresia că e gata să se înalţe...Mişcarea lui e aeriană iar spaţiul în care pluteşte e nemărginit", criticul spune dintr-o dată ceva care ar fi trezit invidia lui Spengler şi care trece dincolo de acesta, către tot ce este nou, însufleţit, desprins, ascensional şi deschis spre absolut - ca în ultima cupă din Coloana fără sfîrşit - în lumea noastră. Nici o analiză a lui Brâncuşi nu putea face mai bine din el, în concret, expresia arhetipală a culturii şi civilizaţiei noastre.

Dar ce frumos se întorc sau se înrădăcinează lucrurile în pămîntesc - cu capitolul următor, "Ideea morţii şi triumful vieţii în opera lui Brâncuşi" - prin gîndul tulburător al rolului pe care l-au jucat cimitirele în creaţia lui Brâncuşi, de la Buzău pînă în India, unde trebuia să înalţe un templu comemorativ, apoi îndărăt la noi, cu "Fîntîna pentru pomenirea lui Spiru Haret", cu adevărta idee a morţii şi triumf al vieţii, cum ar fi fost. Ba toate se înrădăcinează, pînă la urmă, nu numai în pămîntesc ci şi în românesc, cu Ansamblul de la Tîrgu Jiu, despre care Ionel Jianu, recunoscînd integrarea lui tîrzie în opera lui Brâncuşi ("nici un critic de artă străin nu l-a văzut pînă în 1964") şi propria sa nesocotire în 1963, ştie acum să ne spună cîteva lucruri cu adevărat noi. Admiţînd deschis că artistul "a vrut să integreze întregul oraş al Tîrgu Jiului în cinstirea eroilor săi gorjeni", autorul se ridică deodată la universal şi citeşte, în monumentele de acolo, "întoarcerea la formele primordiale", chiar regăsirea celor patru elemente ale presocraticilor: apa cu Jiul, pămîntul cu Masa şi aleea, focul cu Poarta ca flacără a iubirii şi aerul, văzduhul, cu avîntul Coloanei.

Cine ar putea crede că toate acestea sînt solidare, la Brâncuşi, cu simple cuvinte româneşti, în realitate cu tot ce este mai intim unui suflet naţional? Ultimul capitol se intitulează "Rostirea românească a artei lui Brâncuşi", iar de astă dată nu este vorba de fantezia unui rătăcitor printre

cuvinte, ci de judecata, plină de răspunedere şi acoperire, a criticului de artă care a dat pentru 87 de limbi înţelesul artistului stăpînit de a 88-a, cu intraductibile cuvinte ca: dor, omenie, văzduh.

Ciclul cel mai important, cel al Păsării măiestre şi al Păsărilor în văzduh - afirmă criticul - poate fi socotit ca o întruchipare a dorului; la rîndul ei omenia învăluie, cu bunătatea ei, păsările, animalele, himerele, toate "legate de povestea omului" la artist, pentru care şi Cei trei pinguini devin umani şi care închipuie "o sculptură pentru orbi"; iar văzduh, nepotrivit tradus prin spaţiu, spune autorul, cu Pasărea în văzduh (căci spaţiul e mărginit, cantitativ şi măsurabil, "pe cînd văzduhul nu cunoaşte margini"), văzduhul pe care autorul îl citeşte atît de liber ca "văz şi duh", adăugînd că "lumea duhurilor devine vizibilă în zările înalte", văzduhul acesta care-l apropie pe Brâncuşi de Paciurea, cu a lui Himeră a văzduhului, şi-l readuce din spaţii străine în văzul nostru şi în duhul nostru, "face parte din lumea basmului românesc".

Ionel Jianu face dreptate reconvertind opera lui Brâncuşi în sensuri, tradiţii şi cuvinte româneşti. Dar face o dreptate încă mai bună relevîndu-i pînă la urmă "vocaţia de universalitate" şi plecînd el însuşi îndărăt, cu artist cu tot, spre lumea largă. "Vreau, îmi scrisese el, ca ultima mea carte să fie despre Brâncuşi".

Acum scrie o nouă carte. Ea nu va mai fi pentru satul nostru, ci pentru marea cetate, în suferinţă, a Apusului.

Se întîmplă astăzi ceva impresionant cu marii români plecaţi. Apusul primeşte prin doi români, Mircea Eliade şi Ionel Jianu, răspunsul la absurdul şi desnădejdea pe care i le diagnosticaseră, ca un morb ascuns, alti doi români: Eugen Ionescu şi Emil Cioran. Dacă n-ar fi decît aceasta, adică un comentar şi o hermeneutică în adîncime a culturii europene, încă spiritul românesc şi cultura noastră ar trebui să aibă altă aşezare în istoria spiritului european. Dar mai este Brâncuşi, mai sînt cei mari, mai sînt cei tineri, laolaltă cu creatorii care nu s-au născut încă, despre care şi pentru care tot Ionel Jianu a scris, în limba ţării sale, această negrăit de bună carte.

Constantin Noica

(Prefaţă la "Brâncuşi" de Ionel Jianu
Editura Ştiinţifică şi Encicolpedică - 1983)

Când l'am reîntâlnit pe Ionel Jianu la Paris, în iulie 1961, nu-mi venea să cred că nu-l mai văzusem de 24 de ani. Am stat mult de vorbă, cu el şi cu Marga, în odaia lor de la Hôtel Lavoisier. Zadarnic am încercat, în acea seară, să-mi însemn în Jurnal tot ce-am aflat despre el şi despre prietenii noştri comuni din ţară. Mă copleşeau amintirile: cum îl cunoscusem şi ne împrietenisem, repede, în 1927; corespondenţa noastră între 1928 şi 1931, când mă aflam în India; efortul pe care-l făcuse Ionel ca să publice, la editorul Ciornei, romanul meu Isabel şi apele diavolului; reîntâlnirea noastră din iarna 1932, când am cunoscut-o pe Marga şi am fost fascinat de calma şi senina ei frumuseţe; primele conferinţe ale grupării Forum, pe care o întemeiase de curând Ionel - şi alte multe întîmplări şi mai ales discuţii pe care nu îndrăzneam să sper că mi le voi aminti cu atâta precizie.

Târziu, am reuşit totuşi să scriu câteva pagini în Jurnal. Mă mulţumesc să transcriu finalul:

"Îmi mai spune şi asta: că încă nu 'realizează' că e la Paris; i se pare mereu că visează, şi că se ciupeşte de obraz să se trezească. N-a mai văzut Parisul din 1937. N-a mai putut ieşi din ţară decât o singură dată, în Grecia. A obţinut acest 'privilegiu' după ani şi ani de aşteptare. Era profesor de Istoria Artelor şi le spunea mereu: Cum vreţi să predau Istoria Artelor dacă n-am văzut Parthenonul, dacă nu l'am văzut pe Phidias?..."

De atunci, Ionel Jianu a văzut nu numai Parthenonul şi pe Phidias, dar a călătorit în nenumărate ţări şi a traversat de mai multe ori Mediterana şi Oceanul Atlantic. Dar, mai ales, a publicat, în franceză şi engleză, vreo treizeci de volume, printre care faimoasa serie de 18 monografii închinate sculpturii moderne, o serie inaugurată, în 1963, prin cartea despre Brâncuşi. În tinereţea noastră bucureşteană, Ionel Jianu scria uneori câteva articole şi cronici pe săptămână.

După 1950 a publicat - în afară de nenumărate studii şi eseuri - patru volume despre pictorii români Pallady, Tonitza, Petraşcu şi Luchian.

La Paris, Ionel Jianu a regăsit liberatea şi posibilităţile de a scrie despre oricare dintre artiştii plastici europeni care l-ar fi interesat. Şi într-adevăr, începând din 1964, au apărut cu regularitate monografiile despre Rodin, Bourdelle, Henry Moore, Zadkine, Lardera şi alţi 12 sculptori moderni. Dar Ionel Jianu a voit să inaugureze colecţia prin volumul despre Brâncuşi. De-abia acum, la Paris, şi liber să viziteze muzeele şi colecţiile particulare din Europa şi din Statele Unite, Ionel Jianu a putut cunoaşte direct întreaga operă a lui Constantin Brâncuşi.

Am avut prilejul, în anii care au urmat, să evoc originalitatea şi noutatea monografiei din 1963. În vara lui 1967, Petru Comarnescu, Ionel Jianu şi cu mine am avut bucuria să petrecem câteva săptămâni la Venezia. La sfârşitul anului a apărut Temoignages sur Brâncuşi, reunind textele celor trei vechi prieteni. Dar, a treia surpriză a constituit-o publicarea, în 1983, la Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică din Bucureşti, a volumului: Constantin Brâncuşi. Viaţa şi opera. Este, desigur, monografia definitivă asupra genialului sculptor care, aşa cum spune Ionel Jianu, a reuşit "să exprime, într-un limbaj universal, felul de a gândi lumea al ţăranului" (p.35).

În dedicaţia înscrisă pe exemplarul expediat de la Paris, Ionel Jinau a rezumat admirabil semnificaţia lucrării, dar şi sensul ei secret: "Această ultimă carte, care înseamnă realizarea unui destin."

Sper că voi putea reveni, într-o zi nu prea îndepărtată, asupra destinului şi creativităţii lui Ionel Jianu.

Mircea Eliade
Chicago, martie 1986
(Extras din Jurnalul ARA 1987)

O CARTE BINE SCRISĂ, SERVIND PATRIA ARTISTULUI ŞI PE AUTOR

...Citesc tot ce se scrie despre Brâncuşi. M'a impresionat cartea nouă care şi ca text, aparat ştiinţific şi ca ţinută grafică întrece tot ce s'a publicat despre el. Reproduceri splendide, admirabil paginate când pe fond alb, când pe fond negru cu fericite alternări între albul hîrtiei şi text...O tipăritură care este de cel mai înalt nivel, întrecând prin calitatea fotografiilor chiar şi unele fotografii făcute de sculptorul însuşi. Bogăţia documentaţiei impresionează prin verificarea şi precizarea celor ştiute, prin adausul de mărturii inedite (Mihalovici, Irina Codreanu, Waroquier, etc.) Textul este scris într'adevăr de un Român care explică streinătăţii ce au fost ţăranii, dacii, oltenii, ce-i cu haiducii, etc. Astfel însuşi spiritul operei brâncuşiene apare mai adânc, mai din adânc, mai relevant. Partea despre om şi viaţă, cu explicarea evoluţiei creaţiei sale mi se pare excelentă, cu multe accente noi, aprecieri, explicaţii substanţiale încă nespuse. În schimb cele zece pagini despre operă - deşi cu acea categorisire în trei foarte interesantă - mi se par prea sumare şi disproporţionate faţă de restul textului. Probabil din lipsă de timp, partea finală nu a avut extinderea părţii despre activitatea şi biografia artistului. Important este că s'a accentuat românitatea creaţiei lui Brâncuşi, sursele inspiraţiei lui şi a modului de rezolvare precum că s'a reunit cu accente şi intrepretări proprii tot ce s'a scris mai semnificativ despre el. O carte de adâncime şi de prestigiu care a valorificat pe plan mondial omul, opera şi mediul social care l'a inspirat. S'a scris chiar mai mult decât mă aşteptam despre românitatea lui şi despre lumea din care a purces, cu date şi explicaţii bogate, semnificative. Textul e bine scris, clar, precis, servind patria sculptorului şi pe autor. Cu mici exceptii, cartea putea fi scrisă şi de noi, atât de principială şi justă este. Disciplina ştiinţifică şi aprecierile estetice nu se schimbă ca hainele şi voiajurile. Aparatul ştiinţific de asemnea impresionant şi unic (extras din scrisoarea din 29 decembrie 1963).

...Bucurie pentru mine văzând intensa şi rodnica activitate a lui Ionel. Mă uimeşte ce amploare capătă monografia Rodin în toate privinţele de la textul cu teorii şi observaţii noi la prezentarea mărturiilor atâtor celebrităţii printre care mi s'a făcut cinstea de a fi inclus. Bine că ai avut atâta răbdare pentru strângerea feluritelor fotografii. B. a trimis referinţele bibliografice privind un articol al lui Vaschide despre Rodin, probabil cea mai veche referinţă românească despre Rodin (scrisoarea din 28 februarie 1967).

...Mulţumiri de tot felul mai ales ca satisfacţii de autor, de critic de artă, satisfactii în continuare ca acelea prilejuite de monografiile Brâncuşi, Zadkine, Bourdelle ce constitue culmi în viaţa ta deşi şi seria de monografii vechi Pallady, Tonitza, Luchian stau cu cinste alături de celelalte. Sunt realizări peste care nu se va putea trece, nu vor putea fi uitate de către cercetătorii cu memorie obiectivă şi judicioasă (extras din scrisoarea din 7 ianuarie 1966).

...Dacă nu pot scrie, în schimb, din fericire pentru mine, pot citi şi astfel am citit 5000 de ani de arhitectură pentru care te felicit. Este impresionantă sinteza pe care o faci, în acelaş timp savantă şi populară. Sunt uimit de felul cum te-ai ţinut la curent cu ultimile descoperiri ale arhitecturii orientale şi ale arhitecturii ultramoderne occidentale. Deşi nu pot scrie, am dictat o notă despre cartea ta, în care arăt referinţele la România, dela acele privind bolta moldovenească şi curentul de artă naţională (Ion Mincu) la ilustraţiile pe care le-ai înglobat. În afară de Voroneţ, Suceviţa şi bolta moldovenească impresionează Curtea interioară a Şcolii Centrale de fete, etc... În total cartea este admirabil şi concludent ilustrată şi cred că va avea un mare succes...Am primit recent şi Nouveau Dictionnnaire de la sculpture moderne unde deasemenea, ca şi în cartea despre arhitectură, tu aduci reale servicii culturii româneşti (extras din scrisoarea din 20 octombrie 1970).

(extras din corespondenţa cu Ionel Jianu)

...Monografia aceasta este o lucrare de sinetză, clară şi semnificativă, evocând formaţia artistului, adâncind condiţiile în care şi-a format viziunea despre lume, legăturile lui cu natura şi cultura patriei sau de unele arte arhaice ori contemporane. Astfel autorul a fost în măsură să reconstituie

"universul artistic" al aceluia care concepe sculptura ca "peisaj", tratându-şi masivele volume continui sau fragmentate cu plinuri şi goluri, conferindu-le forţă şi mister sau "acea vitalitate organică a formelor naturale". A doua parte a monografiei relevă momente hotărâtoare ale vieţii şi activităţii artistului, analizându-i ciclurile de opere, temele predominante, procedeele formale şi încercând o orânduire pe faze sau perioade a creaţiei care "umanizează atât spaţiul cât şi forma", formulă pe care a reţinut'o criticul de artă Raymond Cogniat în elogioasa recenzie făcută cărţii de faţă, considerată de alt critic de seamă Frank Elgar drept "cea mai completă carte ce a apărut in Franţa despre celebrul statuar."

...Concepând arta ca un fenomen de cultură iar originalitatea artistică drept rezultat al unei adânci trăiri şi meditaţii, autorul accentuiază umanismul lui Henry Moore, elementele naţionale ale creaţiei sale ridicată la universalitate. Puternica originalitate la care a ajuns Henry Moore este explicată prin forţa de gîndire şi de imaginaţie a artistului, prin încrederea sa în viaţă. Încredere de altfel mărturisită de însuşi sculptorul: "un artist lucrează pentrucă ştie că viaţa merită să fie trăită, că opera sa merită să fie înfăptuită, că există pe lumea aceasta ceva care necesită să fie exprimat. În acest sens mă declar optimist."

Perspectiva umanistă din întreaga activitate de critic a autorului o regăsim, firesţe şi în această monografie Henry Moore - a şaptea pe care a publicat'o în ultimii ani la Paris. Cartea de faţă constituie un prilej de adâncire a operei marelui sculptor englez.

Petru Comarnescu a încetat din viaţă în noaptea de 27 spre 28 noembrie 1970, după o lungă şi grea suferinţă. Această prefaţă este deci una din ultimile sale scrieri. Am crezut că Petru Comarnescu nu putea lipsi din această carte festivă. Am ales patru extrase din cele 117 scrisori pe care le-am păstrat dela el din epoca 1963 - 1970 precum şi acest fragment din prefaţa la cartea mea despre Henry Moore.

Petru Comarnescu

(Extras din Prefaţa de Petru Comarnescu la Monografia Henry Moore de Ionel Jianu, apărută în 1971 la editura Meridiane)

CRITIC DE ARTĂ ŞI CRONICAR TEATRAL

Paginile memorialistice ale lui Ionel Jianu schiţează doar liniile directoare ale activităţii sale culturale.

Pentru completarea profilului biografiei sale spirituale i-am citit cărţile şi am răsfoit periodicele la care a colaborat. Am descoperit cu încîntare cîteva mii de articole şi eseuri, scrise cu nerv şi talent, de o surprinzătoare actualitate, îngropate în ziarele şi revistele vremii.

Cunoscut în primul rînd prin studiile de critic de artă, Ionel Jinau e în acelaş timp un valoros memorialist, cronicar dramatic, prozator şi critic literar.

Debutul a avut loc în revista "Glasul tinerimii" scoasă de elevii clasei a VI-a a Liceului Matei Basarab din Bucureşti. Chiar dacă memorialistul este discret în ceea ce priveşte începuturile sale literare, nu putem păstra tăcerea.

Aş îndrăzni să pun întreaga creaţie umanistă a lui Ionel Jianu sub semnul nuvelei puţin cam didacticiste publicate în această revistă şcolărească. [1] Unul dintre personaje spune la un moment dat: "În munca pentru perfecţionarea personalităţii tale, pentru răspîndirea luminii, pentru ajutorarea semenilor tăi se află fericirea". [2]

În sensul acesta, prin tot ceea ce a făcut şi face, Ionel Jianu a cunoscut permanent fericirea, în ciuda vicisitudinilor istoriei.

---

1. "Glasul tinerimii" vede lumina tiparului la 15 noiembrie 1921. Au apărut nu "două sau trei numere", ci şase. Memoria lui Ionel Jianu îi joaca de data asta renghi. Numărul 5-6 din 1 februarie e dublu. Colaborarea sa la revistă consta în: Nr. 1 - **Hotărîrea**, schiţă; nr. 2 şi 3 - Un medalion consacrat lui **Pytagora**, în ciclul **Galeria oamenilor celebri**; nr. 4 - **Rubens** (în acelaşi ciclu).
2. **Fericirea** de Ionel Stark (alias Ionel Jianu), în Glasul tinerimii", nr. 5-6, 1 februarie 1922, p. 78-81.

Cronicile lui plastice răspîndite în revistele de specialitate, în publicaţii literare şi de cultură generală nu sînt scrise în urma comenzii vreunui magnat şi nici nu sînt contra-servicii aduse unui confrate.

În plină "criză" a creaţiei, în 1926, cu un ochi sigur, el prevedea ascensiunea lui Mac Constantinescu, Demian şi Oscar Han. Nu se da în lături să pună întrebări incomode celor ce "trăgeau sforile" în selecţia picturilor pentru organizarea aşa-zisului Salon Oficial: "nu ne putem explica de ce premiantul de anul trecut, artistul cu o atît de profundă sensibilitate, Demian a fost respins, cînd s-au primit atîtea enormităţi plastice?!" (3)

În anul următor elogiile se vor îndrepta către Mac Constantinescu, deşi situaţia în ansamblu nu era prea strălucită: "Expun mulţi pictori, dar foarte puţini artişti". (4)

Bustul lui Vasile Pârvan în execuţia lui Han îi atrăsese atenţia imediat ce a fost expus. Acesta "construieşte masiv şi sobru, în linii concentrate, impunătoare, imaginea aceluia care a fost îndrumătoarul unei întregi generaţii. I-a înţeles simbolul şi i-a realizat impresionant şi vizionar figura". (5)

Atunci cînd unul din mînuitorii penelului obţine succese dincolo de graniţă, Ionel Jianu, student la Paris şi corespondent al ziarului "Politica" (6) trimite o entuziastă scrisoare pariziană despre pictura lui Iser. "Aceeaşi pastă masivă, aceeaşi culoare teroasă şi aceeaşi poezie a liniştii apăsătoare din după amiezile de vară călduroasă le găsim în unele din tablourile sale. Sînt reminiscenţe din epoca de la

---

3. Ionel Jianu, **Salonul oficial** în "Vremea" anul II (1929) mai 9
4. Ionel Jianu, **Salonul oficial. Premiile naţionale,** în "Vremea", anul III (1930), Pasti.
5. Ionel Jianu, **Cronica plastică. grupul celor patru: Stefan Dumitrescu, F. Sirato, N. Tonitza, O. Han,** în "Ultima oră", an II (1929) martie 7.
6. E locul aici să facem alte două mici rectificări. Memorialistul îsi amintea: "În vacanţa anului 1925 am fost angajat la ziarul 'Politica'. În realitate 'Politica'", ziar condus de Alfred Hefter a apărut sîmbătă 5 iunie 1926. Ionel Jianu devine colaborator de-abia la nr. 144 (19 noiembrie 1926). De asemena la "Vremea" începe să scrie nu din 1927, ci cu un an mai tîrziu. Primul număr al cunoscutului săptămînal bucureştean este datat joi 23 II. 1928, iar cel dintîi articol Ionel Jianu îl semnează la 22 IX. 1928.

București, 1929

Balcic. Dar alături de ele - fragmente din nevroza colectivă - găsim scene străbătute de fantezia nopților din Montmartre, scene disonante în care țipătul discordant al colorilor traduce efectul jazbandului". [7]

Cînd participarea pictorilor români e mai substanțială în cadrul Salonului de toamnă parizian - face o remarcă de ansamblu că desenul începe să predomine culoarea; e încîntat că o sculptură românească a fost reținută de muzeul de artă din New York. Concluzia din final e răspicată: "Succesul compatrioților noștri e îmbucurător, pentru că el contribuie la menținerea bunului renume pe care l-au recăpătat Românii în străinătate și pentru că el este astfel și succesul nostru". [8]

Punctul forte al creației lui Ionel Jianu îl constituie monografiile marilor noștri pictori. Avizat critic de artă interbelic, el a știut să desprindă timbrul unic al fiecărei personalități. Judecățile sale de valoare au fost validate de timp. Iată, de plidă, finalul studiului consacrat lui Tonitza, în elegantul volum format în quarto, cu 50 de spendide reproduceri: "A reușit să ridice vălul uitării așternut asupra unei lumi: aceea a copiilor cu ochi mari, grei de vis, care așteaptă viața, aceea a adolescentelor palide și triste, obosite de tot ce nu au trăit încă, aceea a oamenilor simpli, săraci, care nu au ce nădăjdui.

Tonitza a fost un adevărat poet, sensibil, rafinat, care nu a atins accente de epopee, ci s-a mulțumit să cînte, discret, ca intr-un "lied" fiorul fetițelor gingașe în care înfloresc puține primăveri și în care se trezește viața, în șoaptă, să evoce, discret, nostalgii adînci ce pustiesc sufletul adolescentelor care plîng și nu știu pentru ce. Opera lui Tonitza închinată omului și sentimentelor umane rămîne în istoria picturii românești ca o expresie poetică a unui rafinat explorator al peisajului sufletesc". [9]

---

7. **Scrisori pariziene. Expoziția Iscr**, în "Politica", an I (1926), decembrie 4, nr. 157.
8. Ionel Jianu, **Salonul de toamnă**, în "Politica", an I (1926), decembrie 21, Nr. 171.
9. Ionel Jianu, **Tonitza**, Editura Căminul Artei, Maeștrii picturii române contemporane, 1945.

Aceeaşi sesizare a particularităţilor specifice le remarcă în opera lui Iser. De data asta exegetul insistă asupra umanismului desenelor satirice ale colaboratorului "Faclei".

Cu toate şabloanele luate din vocabularul epocii (sîntem în 1957, cînd scriitorii şi pictorii trebuiau să se supună canoanelor realist-socialiste), observaţiile sînt deosebit de pertinente şi ele pot fi semnate şi azi de cel mai avizat profesionist: "În melancolia arlechinilor, în adînca nostalgie a odaliscelor, în gesturile obosite ale balerinelor, el evocă trista condiţie umană. Iar în tablourile cu ţărance, în figurile pline de demnitate şi de robusteţe morală ale acestor femei, în pînzele în care apare chipul pitoresc al lui Barbu Lăutaru, el îşi exprimă încrederea în forţele nesecate ale poporului. Desenul are aceeaşi vigoare, redă clar volumele în spaţiu, ca şi greutatea şi consistenţă formelor din natură, avînd acea plinătate impunătoare care îl caracterizează, pe cînd coloarea e din ce în ce mai strălucitoare, mai caldă, cu rezonanţe mai adînci". (10)

Analizînd peisajele lui Petraşcu se referă la caracterul lor romantic, datorat clar-obscurului şi contrastelor. "Penelul devine energic, viguros, pasionat. Pasta e aruncată cu cuţitul, groasă, consistentă, într-o dezlănţuire dramatică". (11)

Emoţionantă este prezentarea vieţii lui Luchian şi a luptei acestuia cu moartea. Citind din fişa profesorului Marinescu, marele neorolog care l-a îngrijit pe pictor la Spitalul Pantelimon - Ionel Jianu se opreşte pe larg în descrierea ultimilor 15 ani de viaţă ai lui Luchian. Paralizia îl va cuprinde încetul cu încetul. Va da dovadă de o voinţă supraomenească, punînd să i se lege pensula de degetele paralizate şi continuînd să picteze cu dîrzenie. Pictura era sensul existenţei lui.

Bogăţia florală a pînzelor lui Luchian e impresionantă. Participînd intens la viaţa naturii, el picta florile cu anumită fervoare, redînd de fiecare dată alt aspect. Din tablourile lui

---

10. Ionel Jianu, Iser, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1957, p. 24.
11. Ionel Jianu, Gheorghe Petraşcu. Fundatia Regele Mihai I, 1945, p. 40.

ne zîmbeşte un univers floral alcătuit din anemone, tufănele, garoafe, trandafiri, gura leului, maci, albăstrele, crizanteme, irişi, liliac.

Cu un ascuţit spirit de observaţie, sesizînd cel mai neînsemnat detaliu şi subliniind rolul lui în ansamblul compoziţiei, Ionel Jianu descrie cadrul, elementele contemporane, cromatice, efectele de lumină şi măestria celui ce-a dat viaţă unei naturi "moarte".

Iată doar una din cele patru magistrale descrieri de anemone: "Compoziţia e bazată aici pe verticalele avîntate, care resfiră masa compactă a buchetului şi îi dă mai multă supleţe, graţie şi eleganţă. Într-un vas ţărănesc alb, cu motive decorative verzi, se ridică în trei straturi, buchetul de anemone. Rîndul de jos e alcătuit dintr-un şir compact de patru flori mov, întrerupte în dreapta de una roşie şi în stîngă de una albă, intercalate. Rîndul mijlociu e format din trei anemone roşii spre stînga şi alte două, mai înălţate, văzute aproape din profil, în dreapta, făcînd legătura cu cele două anemone roşii din rîndul de sus, prin care culminează buchetul. Tulpinele verzi, avîntate, graţioase, delicate se ridică în linii uşor arcuite, printre flori. Schema compoziţională a buchetului descrie un triunghi, avînd ca bază rîndul de jos al florilor. Pe masa galben-verzuie, în faţa vasului, e o anemonă roşie, iar în fund, în stînga, se vede în dosul vasului un fragment dintr-altă anemonă de aceeaşi culoare".

După ce prezintă fondul portocaliu, pasta variată, iradierile multicolore, se opreşte la intensitatea anemonelor roşii din rîndul de sus "pictate cu un admirabil avînt al penelului în culori pure, roşu aprins, alb şi negru, în accente variate, ca un acord suprem în simfonia cromatică. Aceste două anemone, care se înalţă ca o ofrandă, ca o rugăciune, sînt două priviri tragice în care se sbate sufletul artistului, sufletul florilor". [12]

Desigur că nu toate monografiile lui Ionel Jianu sînt capodopere. De pildă paginile consacrate lui Ştefan Dumitrescu mi se par mai slabe decît cele despre Pallady. Se vede clar încotro se îndreaptă preferinţele exegetului.

---

12. Ionel Jianu, **Luchian**, Editura Căminul Artei, Maeştrii picturii româneşti contemporane, 1947, p. 102.

În analiza picturii lui Ştefan Dumitrescu accentul cade pe legarea cu epoca, insistînd asupra "spiritului combativ şi de protest social", [13] chiar dacă vorbeşte la un moment dat de schematism şi rigiditatea desenului.

Splendidul volum închinat lui Pallady - prieten apropiat - dovedeşte măestria de portretist a monografului. Toate autoportretele pictorului sînt topite de Ionel Jianu într-un portret, unde cuvintele sînt la fel de sugestive ca şi culoarea "modelului": "Faţa suptă, mistuită parcă de un foc lăuntric, e dominată de ochii adînciţi, deasupra cărora se arcuiesc puternic sprîncenele negre. Barba albă, mică, rotunjită, prelungeşte ovalul obrazului. Fruntea mare, bombată, cu tîmple trase, se continuă pînă la marginea părului cărunt şi rar. Mustaţa albă acoperă buza de sus, coborînd, pentru a se sfîrşi în barbă. Buza de jos e subţire, descriind o linie hotărîtă, aspră, plină de sarcasm. Privirea e uneori severă şi pătrunzătoare, alteori tristă, pierdută în cine ştie de visări. Figură de ascet. Figură a unui om ce trăieşte pe culmile absolutului şi ale însingurării. Figură intransigentă, severă, dar plină de impunătoare noblețe". [14]

În evocarea omului sînt valorificate propriile amintiri, precum şi corespondenţa. Legătura cu literatura - şi oarecum şi cu muzica - apare cu pregnanţă în discutarea tabloului Reverie, inspirat dintr-o poezie de Mallarmé. "În prim plan, pe un fotoliu roşu închis, aşezat oblic în mijlocul odăii stă cu un braţ culcat pe marginea spătarului şi celălalt atîrnînd ca o ghirlandă, o femeie tînără, în profil, cu privirea ridicată, absorbită în vis. În colţul din stînga, lîngă fereastra pe jumătate acoperită de o perdea albă, străvezie, e o alăută aurită, din alte vremuri. Pe jos, în faţa acesteia, o pisică neagră, încolăcită, toarce. Oglinda din fund reflectează cealaltă parte a odăii: o comodă cenuşie şi un tablou cu un desen şters. Pe masa de lîngă fereastra din dreapta e un vas cu flori galbene-aurii. Prin amîndouă ferestrele se vede o

---

13. Ionel Jianu, **Stefan Dumitrescu**, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1954.
14. Ionel Jinau, **Pallady**, Editura Căminul Artei, Maeştrii picturii române contemporane, 1944, p. l.

vegetație verde gălbuie, în depărtare. O lumină stranie cade pe fruntea și obrajii tinerei femei, pe brațele sale și pe rochia aurie, cu bordură verde"...

Analiza nu se oprește aici, la latura descriptivă. Grația eroinei, abandonată cu totul visului "e botticelliană". Farmecul tabloului - inefabilul lui - provine din atmosfera de poezie pură. E o rafinată împletire între muzică, poezie și pictură.

Cărțile de artă ale lui Ionel Jianu (cu excepția - poate - a celei consacrate lui Barbu Iscovescu) sînt lucrări de referință, temeinic documentate, unde analiza se îmbină armonios cu sinteza. Mișcîndu-se cu dezinvoltură în istoria picturii românești și universale, folosind un limbaj de specialitate fără să strivească prin erudiție, Ionel Jianu e un îndrăgostit de pictura care folosește un ton ponderat, discret, lipsit de ostentație și stridențe.

Sobrietatea și obiectivitatea nu exclud unele intervenții (acide sau ironice) în viața culturală a epocii. Un articol se intitulează chiar Necesitatea atitudinii ("Ultima oră", 6 februarie 1929). Om al cetății, Ionel Jianu își spune cuvîntul, cu orice risc. În Cultul incompetenței e revoltat și ironic pentru că în Societatea universală de teatru sîntem reprezentați printr-o ilustră necunoscută: "Ne întrebăm, umili și indiscreți , care e competența D-rei Tatiana Vasilescu în teatru și care sînt legăturile sale cu viața teatrală din România?" [15].

Altădată are curajul să ia peste picior agramatismul ministrului artei a cărui franțuzească (într-un congres internațional) lăsa de dorit. Multe din titlurile "intervențiilor" lui Ionel Jianu vorbesc de la sine: Debandada de la Opera română ("Vremea", 7 octombrie 1929), Argumentul pumnului ("Vremea", 3 octombrie 1929), Parvenitul intelectual ("Ultima oră", 13 ianuarie 1929), Cabotinul intelectual ("Ultima oră", 1 februarie 1929). Deplînge lipsa unui dicționar filozofic și e vehement față de incompetență și ignoranță.

Cronicar deamatic al revistei Vremea între 1929-1930, discută aproape toate piesele jucate în stagiunile respective,

---

15. "Ultima oră", an II (1929), iulie 23.

oprindu-se asupra textului dramatic, concepției regizorale, interpretării. Aria preocupărilor lui e mult mai largă: repertoriul, drepturile de autor, problema traducerilor, teatrul radiofonic, teatrul național și companiile particulare, comitetul de lectură, turneele străine, higiena sălilor de spectacol. Face și...cercetări sociologice: statistica rolurilor din actuala stagiune ("Vremea", 30 mai 1929) se ocupă de influența music-hall-ului în teatru (Politica", 1 noiembrie 1927), iar cu ocazia reprezentării baletului Petrușca schițează un portret al lui Serge Diaghilev. ("Politica", 15 noiembrie 1927).

Întreprinde un mic studiu de geografie teatrală prezentînd publicului românesc în cîteva foiletoane teatrul francez cu plaga vedetelor și excesiva lui centralizare, cel german cu mania originalității, cel italian și american și încheind cu cîteva considerații finale. ("Politica", 14-19 octombrie 1927).

Într-un bilanț al repertoriului autohton din 1928, după ce remarcă Pavilionul cu umbre al lui Gib Mihăiescu, constată cu tristețe că acest an teatral a fost "sărman în bucurii și sentimente". (16)

Cu toată lîncezeala în care se zbătea teatrul, are o încredere nemăsurată în posibilitățile lui creatoare și în valoarea actorilor: "În loc de Miss România, de echipe de fotbal sau de boxerii trimiși peste hotare, s-ar cuveni să delegăm o echipă de artiști adevărați care să ne reprezinte în fața străinătății geniul dramatic al poporului nostru". (17)

Atunci cînd actorii de origine română Ventura, Yonnel, Alice Cocea erau aplaudați zilnic pe scenele marilor teatre pariziene, trimite o scrisoare ziarului la care colabora, neuitînd să menționeze grația Floricăi Capsali în interpretarea unui vals de Chopin, extraordinarul succes al unui concert al "Maestrului Enescu" ("Politica", 28 decembrie 1926).

Cursurile ținute de Iorga la Sorbona la începutul anului 1927 prilejuiesc lui Ionel Jianu cîteva "corespondențe". În ultima dintre ele se referă la simpatia cu care un public tînăr, ocupînd pînă la refuz marele amfiteatru a urmărit cu

---

16. **Anul teatral**, în "Vremea", an I (1928), decembrie 20.
17. **Propaganda prin teatru**, în "Vremea"an II (1928), martie 7.

atenţie prelegerea consacrată Călătorilor orientali în Franţa. "Numai aceia care au asistat azi la ovaţiunile care au răsplătit munca, ştiinţa şi talentul marelui savant îşi pot da seama de serviciul pe care profesorul Iorga îl aduce ţării prin activitatea sa în străinătate". [18]

Viaţa socială şi culturală a Franţei este adusă la cunoştiinţă publicului românesc prin reportaje vioaie, pline de nerv, apărute în "Politica". Vizita lui G. Wells la Paris, centenarul lui Beethowen, comemorarea lui Spinoza, recepţiile de la Academie, spectacolele, concertele, premiile literare alternează cu impresionante amănunte asupra şomajului, programul financiar al guvernului Poincaré şi probleme de urbanistică.

Descriind Cartierul latin, centrul vieţii intelectuale a Parisului, reţine un amănunt amuzant: "Ieri studenţii au format un monom de protestare în contra deciziei Academiei Franceze de a exclude cuvîntul "midinette" din dicţionarul ei. Şi timp de cîteva ore, cîntecele studenţilor au răsunat pe tot malul stîng al Senei, exprimînd în forme vechi, pluricentenare, prisosul de viaţă al celor tineri, simbolul eternei tinereţi a Cartierului latin". [19]

Din "scrierile" apărute în anii 1926-27 în "Politica" apare forfota permanentă, atracţia vitrinelor celebrelor magazine şi luminile feerice scăldînd noaptea marilor bulevarde ale Parisului. Ni se face cunoştinţă cu cîteva cafenele celebre ale deceniului al treilea. În Cartierul latin se afla cafeneaua Soufflot, loc de întîlnire a studenţilor români; în Montparnasse Rotonda era frecventată de pictori. În cartierul Operei aceste "localuri" îşi schimbă aspectul, alţii fiind clienţii lor obişnuiţi: "Bătrîni cu ghetre albe, comercianţi cu voluminoase proeminenţe, femei bătrîne cu aerul obosit". Cafenelele din Montmartre, refugiul nenorocitelor prostituate ce-şi omoară timpul în jurul barului de zinc, aşteptînd să le cadă prada zilnică...

---

18. **Ultimul curs al D-lui N. Iorga la Sorbona** în "Politica", an II (1927), februarie 9, Nr. 211.
19. **Carticrul latin**, în "Politica", an II (1927), aprilie 8, nr. 261

Atmosfera e tulbure, grea, otrăvitoare. Oameni cu priviri lugubre, pe fața cărora viața și-a însemnat adînc trecerea, lîncezesc la mesele murdare. Mereu aceiași - îi întîlnești la orice oră din zi acolo. Nu fac nimic. Pentru oamenii aceștia cafeneaua e totul. Ea este punctul central al fiecărei zile. E scopul unor vieți fără orizont. E hrana zilnică, necesară. E punctul lor de reper". [20]

Întors de la studii, intrînd în redacția ziarului "Ultima oră", Ionel Jianu va rememora din cînd în cînd perioada pariziană. Evocarea redacției cotidianului "Le soir" la care a colaborat între 1925 și 1927 e făcută cu farmec și vervă. Boema de altădată cu farsele, chefurile și spiritele ce făceau înconjurul întregului Paris e prezentată cu humor.

Redacția era alcătuită dintr-o cameră mare, cu zidurile tapetate de caricaturi și autografe ale celebrităților vremii. "Două birouri încărcate cu hîrtii și ziare, un fotoliu neobișnuit de larg în care de obicei intrau doi oameni, dar care de-abia putea primi voluminoasa corpolență a lui Georges Pioch, un scaun suplimentar pentru vizitatorii importanți și un cuier cu cinci brațe formau întreg mobilierul acestei redacții. Aici trona Michel Borossi. Gras, cu o mustață neagră ce-i ascundea neobositu-i surîs, Borossi era un provensal cu vervă strălucitoare, cu inspirații întotdeauna fericite și care avea faima de a fi cel mai temut farsor din întreaga trupă a faimosului "Folies Mondétour". [21]

Finalul e învăluit într-o undă de nostalgie. Fosta redacție nu mai e decît o amintire, ziariștii risipindu-se peste tot: "Și nu sînt decît cîțiva ani de atunci. 'Folie Mondétour'? Un elan splendid de viață deplină, de bravadă și tinerețe".

Altădată îi vin în minte balurile de mahala. Nu poate uita atmosfera de-atunci dintr-un șopron împodobit cu ghirlande de foiță colorată, cu lampa "învelită într-o cîrpă roșie". Fum de țigară, să-l tai cu cuțitul. Se bea bere. Bărbații cu șepci și fulare roșii aveau în colțul gurii un muc de țigară, iar femeile, cu obrajii strident vopsiți și cu rochia

20. **Cronici pariziene: Cafeneaua**, în "Politica", an I (1926), decembrie 1, Nr. 154.
21. **Boemii de la 'Folie Mondétour'**, în "Ultima oră", an II (1929), ianuarie 5, nr. 7.

Ionel Jianu, Marga Jianu, Camil Petrescu, Petru Comarnescu, Bucureşti, 1932

deasupra genunchilor, zîmbeau indecent. "Cine n-a văzut un dans de Java în astfel de locuri nu poate înţelege toată patima barbară, toată mimica aceea patetică pe care o conţine această muzică. Mişcările sînt violente, pline de bruscheţe, de sfidare. E dansul unor oameni din altă lume. Femeia e aruncată şi totuşi revine. E ură şi iubire. Sala repetă în cor:

"Ah, Ah, Ah, Ah,
Sur un air de Java!"
Şi ochii sticlesc, iar pumnii se strîng"...

În Vremea, Ultima oră, Politica şi în alte publicaţii ale vremii întîlnim numeroase alte evocări asemănătoare ce-ar trebui neîntîrziat strînse între coperţile unui volum.

Activitatea interbelică a lui Ionel Jianu nu se rezumă însă numai la atît. Dar despre criticul literar, prozatorul şi exegetul lui Brâncuşi îmi propun să discut într-un articol viitor

Mircea Handuca

(extras din Revista de istorie şi teorie literară anul XXXVI. Nr. 3-4, 1988)

La sfîrșitul deceniului al treilea, o generație foarte tînără se afirma în peisajul intelectual românesc. Cei mai mulți abia împliniseră douăzeci de ani; dar, « extraordinar dotați» - cum îi caracterizează cu dreptate un comentaor al acelei epoci - și cu o cultură solidă, ei s-au impus repede, reprezentînd una dintre direcțiile cele mai clar conturate în cuprinsul agitației vieții literare și artistice de pe atunci. În revistele publicate de ei (și care și-au dobîndit un prestigiu ferm); în paginile culturale ale unor reviste unde își rosteau răspicat punctul de vedere, tinerii aceștia au pus în discuție cîteva probleme esențiale ale vieții culturale.

Fruntașii generației erau Mircea Eliade, Petru Comarnescu, Constantin Noica, Ionel Jianu, Mihail Polihroniade, Mircea Vulcănescu, Aurel Broșteanu. Polemica în care s-au angajat cu reprezentanții generației mai vîrstnice era - parafrazînd o definiție într-un studiu recent consacrat evenimentelor culturale ale epocii - nu numai o înfruntare dintre generații, ci și una de principii. Cea mai controversată problemă care a atras participarea tinerilor intelectuali a fost, cum bine se știe, aceea a specificului național. Opunîndu-se rigidității ortodoxiste a Gîndirii, ei aduceau în paginile culturale redactate de ei « o vibrație de onestitate juvenilă (niciodată trucată) de entuziasm, niciodată potolit, de crez franc afișat în activismul grupării lor, care impresionează » [1]

Sub semnul acestei onestități intelectuale, al francheții, apar și cele două « caiete semestriale de sinteză națională în cadrul secolului XX » cum se subintitulează revista scrisă de grupul Comarnescu-Jianu-Noica-Polihroniade, Acțiune și Reacțiune. Publicat în 1929, primul număr al « caietelor » urma paginii culturale de la cotidianul Ultima oră, redactată de cel mai impetuos și mai entuziast reprezentant al generației, Petru Comarnescu. Se împlinise acolo miracolul unei publicații care aducea zilnic în discuție chestiunile esențiale ale culturii românești, expuse cu rigoare, fără echivocuri, demonstrînd o precizie a ideilor care îi onora pe tinerii

semnatări ai articolelor. Oricum, nu era în obiceiul ziarelor vremii de a însera constant o întreagă pagină consacrată chestiunilor culturale şi, cu atît mai puţin, de a da unei asemenea pagini o structură coerentă, subordonată unui crez cultural de o mare claritate.

Acţiune şi Reacţiune venea să întregească imaginea de militanţi, de inteclectuali devotaţi unei cauze, în care credeau neabătut, a acestor tineri care cu cuvintele lui Ionel Jianu declarau fanatismul «o pornire oarbă, intolerantă, lipsită de înţelegere şi iubire, exclusivă prin reducerea tuturor lucrurilor la un singur tip. Fanatismul e o firmă esenţialmente socială - expresie a egoismului colectiv».[2]

De altfel Jianu fusese unul dintre cei care, şi în Ultima oră interpretase idealul « noii spiritualităţi », în numele căruia acţionna întregul grup, dintr-o perspectivă laică, lipsită de orice ambiguitate. De-a lungul întregii sale activităţi, deopotrivă în eseurile cu caracter teoretic şi în intervenţiile polemice, el îşi va păstra această lucidă viziune raţionalistă ce va spijini consecventa încredere în virtuţile creatoare ale tradiţiei.

Istoria culturii româneşti din ultima jumătate de secol consemnează contribuţiile lui Ionel Jianu la stabilirea unui sistem ferm articulat al valorilor, îndeosebi al valorilor picturii şi sculpturii moderne. Studiile sale au fost consacrate unora dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai artei româneşti - Grigorescu, Luchian, Petraşcu, Pallady, Brâncuşi - unora dintre aceia prin care orizontul specific, sintezele complexe ale tradiţiei naţionale dobîndeau o semnificaţie universală, întotdeauna pusă la lumină de cercetările sale. Concluzia amplului studiu (scris împreună cu Comarnescu), dedicat creaţiei lui Luchian relevă, înţelesurile pe care Ionel Jianu le-a desprins întotdeauna din frecventarea atentă a culturii plastice româneşti; după părerea sa şcoala românească de pictură, « prin valoarea sa de circulaţie universală, a adus o preţioasă contribuţie la marele patrimoniu artistic al lumii»[3].

Încă un element vrednic de luare-aminte e temeinicia unor asemenea studii, într-o vreme în care se vădea primejdia înlocuirii exegezei istorico-culturale prin formulări generale, complezente, fără preocuparea de a defini opera ca pe un rezultat caracteristic al intersecţiei unor direcţii diverse ale istoriei şi filozofiei culturii. (de altminteri, monogarfia Luchian

e însoțită de o primă încercare de a redacta un catalog complet al creației artistului, întreprindere cu osebire dificilă într-un moment în care instrumentele de lucru erau departe de a fi fost puse la punct, iar patrimoniul cultural-național nu beneficia de o organizare capabilă să înlesnească asemena studii).

Evident, cei treizeci de ani care au trecut de la apariția majorității studiilor lui Jianu au adus multe clarificări și, mai presus de toate, o înțelegere mai cuprinzătoare a criteriilor, a sensurilor fundamentale ale istoriei culturale. Fără a mai stărui asupra datelor esențiale puse, între timp, la îndemînă de cercetări sistematice, facilitate și de o limpezime a ansamblului fenomenului cultural românesc. Dar principiile afirmate atunci, în analizele realizate de Ionel Jianu își păstrează deplina valabilitate. « Istoria artelor - scria el, de pildă - poate defini locul ce se cuvine unui artist numai în măsura în care stabilește noul pe care acesta l-a adus prin opera sa și perspectivele pe care le-a deschis pentru mersul înainte al artei. Numai astfel se poate desluși poziția unui artist față de problemele epocii sale, numai astfel se poate înțelege rolul pe care el l-a jucat în istoria artei » [4].

Așa cum se întîmplă de cele mai multe ori, concluzia definea o clarificare treptată a unor demersuri critice începute cu multă vreme înainte (cred că nu greșesc stabilind prima cerecetare grigoresciană a lui Jianu în 1932)* [5] și pe care cercetătorul le-a amplificat fără contenire. Astfel încît ampla operă de exeget a lui Ionel Jianu se concentrează în jurul unor subiecte ce l-au preocupat în permanență și nu au îngăduit risipirea în detalii nesemnificative.

Nu încape îndoială exemplul cel mai elocvent al acestei cercetări orientate constant spre marile repere ale artei românești, îl constituie studiile despre Brâncuși. Ele implică două elemente la fel de semnificative pentru opera sa: în primul rînd, convingerea (afirmată încă din tinerețe) că valorile creației noastre naționale se înscriu în chip firesc în largul cîmp al marii culturi universale. În numele acestei convingeri, Ionel Jianu a făcut eforturi notabile de a-i însera pe artiștii români în cele mai de seamă enciclopedii de artă modernă, strădaniilor lui se datorește, într-o măsură însemnată, faptul că despre cultura vizuală românească se știe astăzi mai mult peste hoatre. În anonimatul de odinioară al

vieții artistice bucureștene (cîtă dreptate are Constantin Noica să evoce contribuția « Căminul artei » la formarea unei mentalități culturale cu adevărat moderne!) a rămas un animator, un spirit mereu atent la mișcarea ideilor, la înnoirile ce se produc în configurațiile culturale ale epocii.

Și tot lui Constantin Noica îi datorăm observația că albumele lui Ionel Jianu revelează viața, natura, omenescul și fericirea din sculptura zilelor noastre [6]. Semnificativ, colecția editată de Jianu a fost inaugurată în 1963, de un studiu consacrat lui Brâncuși. Era un rezultat firesc al evoluției unor idei privitoare la artă și la specificul național, la sinteza tradiției și a modernității pe care el le-a formulat încă de la începuturile activității lui de critic și de istoric al artei. Și aici se revelează cel de-al doilea sens fundamental cuprins în cartea de curînd apărută la Editura științifică și enciclopedică: publicată la două decenii după albumul care pusese cea dintîi piatră în clădirea reprezentată de seria dedicată sculpturii acestui secol, ea reprezintă consolidarea unor puncte personale de vedere, lărgirea semnificativă a perspectivei, conturarea mai explicită a unor temeiuri filozofice care permit stabilirea relațiilor raționale între național și universal.

Construcția textului din 1983 mi se pare foarte grăitoare pentru ceea ce intenționează să dovedească exegetul unei opere atît de complexe, cu implicații numeroase și adînci în străvechea cultură românească și în evoluția artei europene din acest secol. Începîndu-și expunerea cu un capitol privitor la răspîndirea faimei lui Brâncuși, Ionel Jianu stabilește, de fapt, premiza majoră a demonstrației sale. Constatînd că admirația față de creația brâncușiană e astăzi o realitate de necontestat, analiza conținută în acest capitol reface metodic etapele constituirii unei celebrități care, prin ea însăși, reprezintă o direcție definitorie a evoluției unui climat cultural, a direcțiilor contradictorii ce se întretaie în spațiile culturii moderne.

În felul acesta, cartea se prezintă de la început ca o schiță dintre cele mai pline de interes ale istoriei culturale, privită din perspectiva problemelor receptării. Ionel Jianu relevă un fapt caracteristic: opera lui Brâncuși aparține unei categorii în funcție de care se poate judeca orientarea culturală a unei epoci, capacitatea criticii de a desprinde

semnificațiile înnoitoare și valorile creatoare ale unei arte. E foarte adevărată constatarea că, în timpul vieții, Brâncuși nu a avut nicio expoziție personală în Franța [7]; și explicațiile sînt cît se poate de convingătoare, ținînd de rezistența la nou, uneori agresivă, alteori numai indolentă, a celor în puterea cărora stătea organizarea unor astfel de manifestări. Poate că, totuși, s-ar fi cuvenit să se observe că singura țară europeană în care arta brâncușiană a fost înfățișată publicului într-o expoziție personală (e adevărat insistînd prin forța lucrurilor - asupra operelor de tinerețe, pentru că acestea se aflau cu precumpănire aici) a fost România; expoziția s-a deschis, în decembrie 1956, în sălile Muzeului de Artă al Republicii, la București. Și a constituit un eveniment cu înțeles impresionant: țara îl omagia pe acela care purtase pretutindeni în lume un mesaj spiritual ce răspundea, în chip exemplar, sensurilor primordiale ale culturii spațiului unde se formase odinioară artistul însuși.

Cu o mare bogăție, foarte informat, textul lui Jianu reconstituie un destin artistic și, odată cu el, istoria unei receptivități crescînde a secolului nostru la ideile și la formele noii arte. Și dă voie să se desprindă încă o concluzie importantă: criticii români au fost printre cei dintîi care au recunoscut valoarea creației compatriotului lor. Ionel Jianu citează « aprecierile entuziaste » din 1910 ale lui Al. Bogdan-Pitești [8], și nu de fel lipsită de interes observația că, deși nutrea o credință artistică fundamental diferită de a tînărului sculptor, Vlahuță a fost [9] (uimitoare intuiție a unui intelectual care nu se putea apropia, desigur, de Brâncuși decît prin intermediul unei admirații netulburate față de tradiție) cel dintîi care a înțeles semnele simplificării din Cumințenia pământului, semne care i-au derutat pe atîția comentatori, aflați mai aproape de întrupările moderne ale artei. Tot așa cum cuvintele lui Arghezi ce consemnau noutatea « expresiei Brâncuși » pe care a aflat-o unda lumii, sunau profetic în 1916, cu mult înainte de istoria artei scrisă de Carl Einstein, de sintezele privind sculptura contemporană, semnate de Paul Fierens, sau de Walter Pach și admirabilele pagini ale Carolei Gideon-Welcker (poate cea dintîi exegeză importantă a operei brâncușiene).

Binevenită e, din această perspectivă, înfățișarea atmosferei intelectuale din România interbelică în care,

deopotrivă reptrezentanții avandgardei și cei ai unor direcții mai apropiate de formele tradiționale, au întîmpinat favorabil operele lui Brâncuși. Dar e atît de adevărat că, așa cum relevă Ionel Jianu, atitudinea ostilă a unor partizani ai artei academiste (și chiar a unor oameni de cultură cu larg orizont) se poate semnala adesea în intervențiile polemice ale vremii. Și că « aceia care au pornit lupta pentru promovarea artei lui Brâncuși în România în deceniul 1930 au fost Petru Comarnescu, V. G. Paleolog și Ionel Jianu » [10].

Excelenta antologie de opinii ale unor personalități alese și discutate cu spirit critic foarte viu, capitolul prim al cărții lui Ionel Jianu constituie un foarte bun punct de pornire pentru analiza pe care și-a propus-o volumul. Pentru că, stabilindu-se posibilitatea unor permanente comparații cu concluziile (sau, cîteodată doar cu fericite formulări, ivite într-o contemplare a cîte unei opere izolate) altor comentatori punctul de vedere al autorului cărții capătă un contur mai ferm.

Ferit, astfel, de exagerări, capitolul Rădăcinile adînci ale operei lui Brâncuși pornește de la o premisă formulată lapidar <fiecare om e fiul cuiva, se trage dintr-un neam, reprezintă o verigă din șirul unor înaintași> [11]. Autencitatea românească asupra căreia insistă Jianu e regăsită în planurile diverse ale felului de viață, ale temperamentului ale gîndirii artistului; și, firește, ale operei brâncușiene.

În această ordine a ideilor merită subliniată împrejurarea că viziunea lui Brâncuși nu e interpretată ca un rezultat al vreunei «influențe» primite din partea folclorului românesc: ea crește din creația tradițională românească, face trup comun cu ea, sau așa cum spunea Mircea Eliade într-o admirabilă caracterizare citată de Jianu, « capodoperele lui Brâcuși sînt solidare cu universul formelor plastice și al mitologiei populare românești...Brâncuși n-a imitat formele deja existente, n-a copiat folclorul. Dimpotrivă, el a înțeles că izvorul tuturor acestor forme arhaice - acelea ale artei populare din țara sa, cît și acelea ale preistoriei balcanice, și mediteraneene sau ale artei primitive africane sau oceanice - erau adînc înrădăcinate în trecut; și, totodată, a înțeles că această sursă primordială nu avea nimic comun cu istoria clasică a sculpturii pe care a cunoscut-o, ca și contemporanii săi, în timpul tinereții, la București, München și Paris. Geniul

lui Brâncuşi ţine de faptul că a ştiut unde să caute adevărata sursă a formelor pe care se simţea capabil să le creeze » [12]

O asemenea perspectivă, care cuprinde nu doar universul formelor şi al modelelor primordiale, ci şi forţele capabile să le dea substanţă vizibilă şi suport filozofic, e unica aptă să dezvăluie sensurile marii arte. Faptele de cultură folclorică pe care le citează Ionel Jianu sînt convingătoare; altele, multe, li s-ar putea desigur, adăuga (de pildă, semnificativa asemănare cu menhirele de la Baia-de-Criş, semnalată de Barbu Brezianu). Toate laolaltă contribuie la conformarea concluziei acestui concentrat capitol: « Pentru a înţelege cu adevărat opera lui Brâncuşi trebuie să ţinem seama de dimensiunea sa românească şi de dimensiunea sa spirituală » [13]. Dimensiuni care, în aprecierea acestei creaţii, se confundă pe o mare întindere a spaţiului definit de ele.

Biografia artistului, cuprinsă în amplul capitol cu titlu frumos, Un om, o viaţă, un destin, este, cu siguranţă, una dintre cele mai complete din cîte au fost publicate pînă acum, e rodul unei meticuloase şi îndelungate adunări de date, de mărturii ale celor care l-au întîlnit pe Brâncuşi, de comportare a elementelor ce nu se suprapun pe de-a întregul, şi, în final, a unui spirit unificator, de sinteză.

Comentariul operei se întemeiază pe concluzii desprinse din studierea vieţii, a raporturilor creaţiei brâncuşiene cu tradiţiile folclorului românesc; se înţelege, raportarea lui Brâncuşi exclusiv la tradiţiile ancestrale ar simplifica sensurile creaţiei sale, ar ignora complexul sistem de raporturi ce se instituie deopotrivă cu climatul spiritual românesc şi cu universalitatea. Ionel Jianu are dreptate să semnaleze unele subtile legături între interpretările brâncuşiene şi cele ale lui Paciurea, care « s-a întîlnit cu Brâncuşi în evocarea din basme în creaţia sa »[14]. Şi poate că nu numai în acest inefabil spaţiu al mitului. Poate că, dincolo de elementul stilistic, de modul specific de construcţie a volumului, trăsăturile temperamentale dezvăluie în operele celor doi artişti, se descoperă o aspiraţie comună spre întruparea în operă a realităţilor ce nu pot fi măsurate, a esenţelor înseşi ale lumii.

Reportarea constantă a operei lui Brâncuşi la realităţile artei româneşti şi la acelea ale artei universale îi îngăduie lui Ionel Jianu să realizeze o situare adecvată a problemei într-

un spațiu delimitat de liniile precise ale istoriei culturale. Opera devine, astfel, un poliedru pe care exegetul îl privește din perspectivele variate ale biografiei și ale istoriei artei, vechi și moderne, descoperindu-i treptat înțelesurile. Și chiar dacă cititorul nu împărtășește întru totul concluziile autorului cărții, nu-i poate contesta, în deplină bună-credință, efortul și profunda cunoaștere a problemelor. Rînd pe rînd, de la sculpturile de tinerețe, pînă la cele realizate în ultimii ani de creație, operele lui Brâncuși sînt analizate ca niște creații ale unui spirit năzuind să treacă « hotarul celor neștiute și nevăzute, al insesizabilului și al imponderabilului, pentru a ajunge la esența lucruilor, pentru a exprima - ceea ce nu e supus morții » [15].

Volumul lui Ionel Jianu este, fără nici un fel de îndoială, una dintre contribuțiile importante la înțelegerea operei unui mare artist. Autorului cărții i se cuvine toată lauda pentru dragostea cu care s-a plecat de atîta vreme asupra unei creații de adîncă semnificație românească și universală.

Dan Grigorescu

(extras din revista Secolul XX no. 285-287)

NOTE

1. Articolul poetului american a apărut în revista Arts, noiembrie 1955
2. Z. Ornea, Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea. Editura Eminescu, 1980, p. 143
3. Ion Jianu, Intre misticism și religie, în Acțiune și Reacțiune, I, 1929
4. Ionel Jianu, Petru Comarnescu, Stefan Luchian, ESPLA 1956
5. Ionel Jianu, Nicolae Grigorescu în istoria culturii românești, în antologia Mărturii despre N. Grigorescu, de Ionel Jianu și V. Beneș, ESPLA 1957
6. Ionel Jianu, Expoziția retrospectivă Grigorescu, Andreescu și Luchian, în Rampa, an XV, nr. 4312. 4. VI 1932
7. Noica, Introducere la Constantin Brâncuși, Viața și opera, Ed. Științifică și enciclopedică, 1983, p. 7
8. Ionel Jianu op. cit. p. 12. 9. Idem, p. 25.
10. Împreună cu N. D. Cocea, Ressu, Teodor Corel, Cecilia Cuțescu-Sorck și cîțiva alți artiști - Petrașcu, Steriadi, Ștefan Popescu, Frederic Storck - a căror concepție artistică era profund diferită de aceea a lui Brâncuși
11.Op. cit. p. 29 12.Idem p. 41 13.Cf. idem. pp. 45-46
14.Idem, p. 52 15.Ibidem, p. 157 16.Idem, p. 158

UN ADEVĂRAT CĂRTURAR

...A fost odată: spre sfîrşitul anilor '20 dar înaintea anului 1939 - fiindcă dacă nu ar fi, nu s-ar povesti - a fost în acea vreme şi într-o ţară a năzuinţelor noastre de întotdeauna, într-o miraculos renăscută "Dacia Felix", o tînără generaţie liberă, entuziastă şi fericită...

Cum bine spunea Mircea Eliade, România, cu imense jertfe, fusese nu numai reîntregită, dar eliberată din toate chingile şi servituţile ei istorice (şi civice şi politice). Ne puteam înfine şi pentru prima oară, nu numai gospodări în pace, într-o Românie Mare, dar şi bucura de un climat autonom şi confortabil, cum niciodată nu se mai pomenise!

"Generaţia de sacrificiu" îşi dăduse cu prisosinţă obolul, iar frunaţşii tinerei noastre generaţii (astăzi, cei mai mulţi plecaţi în lumea celor drepţi - să pomenim doar pe Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Mircea Eliade şi Dinu Noica) au aprins în tineretul acelor anotimpuri o flacără spirituală iradiantă, un elan întelectual efervescent şi molipsitor. Se trăia epoca unor înfloritoare experienţe şi înfăptuiri.

Ca la un început de primăvară, răsăreau numeroase periodice literare la care colaborau viitori, uneori importanţi, scriitori, filozofi, esteticieni, poeţi, folclorişti, critici plastici, cronicari muzicali, etc. Şi, tot astfel apăreau (ori dispăreau) tot soiul de grupări intelectuale care puteau - în acel timp - discuta şi polemiza în toată libertatea, de pe poziţii ideologice adverse, punînd la cale cu temeritate, cu seriozitate, problemele cel mai pasionante.

Cu o amabilă discreţie şi cu un irezistibil dar de convingere în fruntea unei prestigioase grupări, se afla plin de entuziasm Ionel Jianu. Datorită lui, în anul de graţie 1930 a luat fiinţă asociaţia Forum. Iar în jurul acesteia s-a strîns, sau mai degrabă a fost selectată, floarea tinerei generaţii.

Conferinţele Forumului s-au desfăşurat cu strălucire şi cu săli ticsite - la Fundaţia Universitară Carol I, în faţa

Palatului Regal, în prezența unui tineret avid să cunoască de pildă problema spiritualității contemporane, a specificului național, ș.m.a.

Cu un an înainte, tot Ionel Jianu tipărise două prestigioase "caiete de sinteză națională în cadrul secolului XX", avînd drept tovarăși de drum - aproape tovarăși de-o viață pe Petru Comarnescu și Dinu Noica, precum și pe primul din generație care ne-a părăsit (ucis dintr-un înalt ordin) - Mihail Polihroniade.

Revista, care se numea "Acțiune și Reacțiune", a abordat cu vigoare două teme ce nu mai fuseseră niciînd tratate cu o atare seriozitate: problema specificului național în artă și aceea a explicației timpului nostru.

(Se cuvine să menționăm că baza materială ca și redacția și administrația reviste "Acțiune și Reacțiune" se aflau în casa părintească a viitorului istoric de artă: pe strada Grigore Alexandrescu Nr. 62 din București, imobil astăzi încă "în picioare").

Tot Ionel Jianu a editat în 1945-1947 trei numere ale uneia din cele mai frumoase reviste de artă, intitulată "Lumină și coloare", care au fost consacrate lui Grigorescu, Luchian și Tonitza și unde nu pot uita că directorul ei mi-a îngăduit să fac debutul ca istoric de artă cu descoperirea unui neștiut caiet de desene ale pictorului Ion Andreescu.

Trecînd peste faptul că între anii 1929 și 1989, Ionel Jianu a redactat și tipărit nu mai puțin de 50 de cărți de artă, punînd în valoare un foarte larg evantai de artiști plastici ai veacului XIX și pînă la fruntașii avangardei secolului XX, trebuie să menționăm că tot el a întocmit (pentru foarte mulți) și primele cataloage științifice ale operelor lor, inaugurînd astfel un nou stil în publicarea acestor monografii dotate cu acel atît de necesar "aparat critic" : cele dintîi albume au fost tipărite în editura ctitorită de domnia sa, "Căminul Artei", în anul 1944, iar ultimele, începînd din 1963, la Paris, în editura sa proprie intitulată "Arted".

Dar "Căminul Artei" a fost nu numai o luxoasă tiparniță, ci și emblema unor ospitaliere și permanente galerii de expoziții. Aci, firește de către Ionel Jianu, s-au vernisat operele unora dintre cei mai valoroși artiști plastici dintre cele două războaie; și tot acolo s-a perindat un întreg ciclu de expoziții cu un variat caracter antologic, abordînd rînd pe

rînd toate temele picturii; astfel au fost organizate şi s-au desfăşurat o serie de expoziţii avînd drept subiect portretul, natura moartă, nudul, interiorul, florile şi peisajul în pictura românească. Un elegant pliant însoţea fiecare manifestare, pliant semnat uneori de Tudor Arghezi ori alţi scriitori, dar cel mai adesea de către regizorul de culise al tuturor acestor memorabile şi uitate evenimente culturale şi artistice, de bună seamă de către animatorul lor Ionel Jianu, care singur, cu blajina stăruinţă şi o discreţie aristocratică a izbutit să ducă la bun sfîrşit toate realizările.

El a fost un adevărat ctitor şi ferment cultural.

Vorbind despre prietenul său de-o viaţă, Constantin Noica în 1981 constata că se întîmplă, "ceva impresionant cu marii români plecaţi".

"Apusul primeşte prin doi români, Mircea Eliade şi Ionel Jianu, răspunsul la absurdul şi desnădejdea pe care i le diagnosticaseră ca un morb ascuns, alţi doi români, Eugen Ionescu şi Emil Cioran. Dacă n-ar fi decît aceasta, adică un comentar şi o hermeneutică în adîncime a culturii europene, încă spiritul românesc şi cultura noastră ar trebui să aibă o altă aşezare în istoria spiritului european".

Trecînd pragul celor optzeci şi cinci de ani, Ionel Jianu a cărui înzestrare intelectuală, al cărui bun gust, a cărei generozitate şi omenie s-au revărsat asupra atîtor talente şi mari figuri ale artei plastice româneşti şi universale, se înscrie luminos în aceste coordonate. El este astăzi ultimul fruntaş al "tinerei generaţii" dela 1930 care a înscris o pagină atît de frumoasă în istoria culturii româneşti.

Barbu Brezianu
Paris - 6 XI 1989

PRIETENUL ARTIŞTILOR

Dacă Ionel Jianu, la 85 de ani, a rămas atât de tânăr ca spirit, nu este de mirare căci toată viaţa a fost însufleţit de o necontenită sete de cunoaştere în toate domeniile şi mai ales în cel al artei.

Prodigioasa lui activitate, bazată pe o vastă cultură, acumulată încă din tinereţe, a fost dedicată cu pasiune artei şi artiştilor.

Dorinţa de a pătrunde misterul procesului artistic al actului de creaţie precum şi dragostea lui faţă de om şi de artist i-au menţinut acuitatea spiritului şi tinereţea lăuntrică ignorând cifra anilor.

Ca scriitor, eseist, istoric de artă, critic de artă şi profesor, el s'a dovedit un ade rat erudit şi un adânc cunoscător al creaţiei pe plan artistic, un analist ştiinţific care a devenit un excelent exponent al criticii de artă prin atitudinea sa "sine ira et studio" faţă de opera de artă.

Această atitudine îmbinată cu pasiunea pentru artă, spiritul pătrunzător, lansarea şi sprijinirea artiştilor contemporani au constituit trăsăturile constante ale vieţii sale.

Într'adevăr, Ionel Jianu a fost prietenul celor mai de seamă artişti din generaţiile dintre cele două războaie mondiale şi sprijinitorul celor din generaţiile mai tinere.

Astfel el a publicat în 1928 primul interview al lui Victor Brauner, la abia trei ani dela lansarea mişcării suprarealiste la Paris, şi l'a susţinut pe Alexandru Ciucurencu încă dela prima sa expoziţie din 1934. Deasemeni, a publicat sute de cronici plastice înainte de 1939.

Pallady, Petraşcu, Tonitza, Şirato, Iser, Henri Catargi, Marcel Iancu, M.H. Maxy, Lucian Grigorescu, Sabin Pop, M.W. Arnold, Catul Bogdan, Eugen Drăguţescu, Ciucurencu, Lucia Demetriade Bălăcescu, Nina Arbore, Militza Petraşcu, Olga Greceanu, Merica Râmniceanu, Maria Droc, Nora Steriadi, Magdalena Rădulescu, Petre Iorgulescu-Yor, şi atâţia alţi pictori, o adevărată constelaţie, alături de sculptori ca Brâncuşi, Jalea, Medrea, Han, Baraschi, Anghel, Mac

Constantinescu, Romulus Ladea - toţi aceştia au trecut sub pana lui Ionel Jianu şi au figurat printre prietenii săi.

Monografiile consacrate lui Brâncuşi, Pallady, Petraşcu, şi Tonitza au rămas şi astăzi valabile după mai multe decenii dela apariţia lor. Despre alţi artişti a scris cărţi de popularizare (Iser, Ciucurencu) iar despre toţi a semnat cronici plastice în Rampa, Vremea, Ultima oră, La Nation Roumanie, Le Moment şi alte reviste şi ziare din acea vreme.

În epoca dintre cele două războaie mondiale, Ionel Jianu a fost unul dintre criticii de artă cei mai preţuiţi şi respectaţi.

Cu puternica lui capacitate intuitivă, el a căutat să se transpună în procesul de creaţie al artistului, să-i înţeleagă personalitatea şi opera până la esenţă, să cerceteze lumea ideilor şi bogăţia temperamentului fiecăruia.

În 1942 a întemeiat galeria Căminul Artei pe care a condus'o până la sfârşitul anului 1947. Căminul Artei a devenit cel mai de seamă centru artistic al Capitalei, un loc de întâlnire pentru artişti, colecţionari, critici şi amatori de artă. Deşi sub ocupaţie nazistă în ţară, Căminul Artei a marcat o epocă de lansare şi evoluţie a multor artişti tineri ca Ion Vlad, Dimitrie Demu, Ion Mirea, Costin Ioanid, Ion Murnu, Vasile Varga, W. Siegfrie, George Voinescu, etc.

Toţi aceştia puteau admira tablouri de N. Grigorescu, Ion Andreescu, Ştefan Luchian aduse din colecţii particulare şi prezentate în expoziţii colective pe teme date organizate de Ionel Jianu. Artiştii aveau prilejul să cunoască pe cei mai de seamă colecţionari, să discute cu criticii de artă sau cu colegii lor şi să trăiască într'un climat de înaltă ţinută artistică.

Cronicile scrise de Ionel Jianu mai ales în perioada 1944-1947 exprimă elanul lui sufletesc şi căldura arătată tinerilor debutanţi sau artiştilor consacraţi pe care-i strângea în jurul a ceeace se numea Căminul Artei pentrucă acolo ardea focul sacru al artei.

Eram studentă pe vremea aceea şi nu pot să nu evoc silueta lui elegantă, vocea lui caldă, calmul cu care explica un punct de vedere, expresia lui de bunătate, zâmbetul care-i caracteriza personalitatea şi ochii aceia iscoditori.

În 1946, Ionel Jianu a creat revista Lumină şi Coloare, o altă manifestare de interes pentru prietenii lui artişti unde

au apărut studii despre Luchian, Tonitza, N. Grigorescu, cronici şi articole despre evenimentele vieţii artistice.

Tot el a înfiinţat şi condus secţia de artă plastică la Editura de Stat pentru literatură şi artă (ESPLA 1951-1958) şi apoi la Editura Meridiane (1958-1961) publicând în zece ani peste 200 volume de artă care au constituit o sursă bogată de material informativ şi de adâncire a problemelor artistice.

Ajuns în Occident, el a desfăşurat mai departe o activitate pasionată în domeniul artistic şi editorial înfiinţând editura ARTED care a dobândit un prestigiu mondial fiind singura editură consacrată exclusiv promovării sculpturii moderne şi contemporane.

Cele 37 cărţi scrise şi publicate de Ionel Jianu, dintre care 13 monografii cu cataloage ştiinţifice ale operei fiecărui artist, au inaugurat un gen nou în literatura mondială şi au fost difuzate în 88 de ţări. Prodigioasa sa activitate, calitatea strălucită a textelor, de o subtilitate şi profunzime estetică excepţională, precum şi impecabila prezentare grafică l'au aşezat in fruntea criticii europene şi internaţionale.

Lucrările sale au fost calificate de critica occidentală ca "opere esenţiale care te emoţionează, care te fac să înţelegi şi să iubeşti opera artistului" (Pierre Demeuse, critic de artă belgian). "Sunteţi un om de înalte ţeluri şi de o incomparabilă valoare pentru artişti" (Dr. J.P. Hodin, preşedinte al secţiei britanice a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Artă A.I.C.A.)

"Vă admir ca autor al celor mai elaborate monografii din lume" (Susumo Yamamoto, director al galeriei Fuji Televison, Tokyo).

Iar despre monografia Brâncuşi de Ionel Jianu, Waldemar George (Franţa) a scris: "Este pentru prima dată când un critic de artă scoate la lumină sursele matrice ale sculptorului Păsării Măestre".

Aceste câteva mărturii culese din numeroasele comentarii despre cărţile lui Ionel Jianu arată încă odată câtă pasiune, dragoste şi devoţiune a depus acest erudit critic de artă pentru promovarea operelor prietenilor săi, artiştii. Şi ca o nobilă mărturie a crezului său de o viaţă întreagă a apărut în 1986 antologia ilustrată a artiştilor români din Occident în versiunea franceză şi engleză Les Artistes Roumaine en

Occident - Rumanian Artists in the West" Pasiunea care i-a însufleţit pe membrii echipei redacţionale a Antologiei - Gabriela Carp, Lionel Scantéyé, A.M. Covrig - a fost îndrumată şi dirijată de Ionel Jianu. Realizarea acestei cărţi - a cărei semnificaţie va apare şi mai valoroasă în timp - nu a fost posibilă fără entuziasmul şi devotamentul pentru artă al autorilor. Ea arată încă odată modul imparţial de selecţionare a artiştilor, analizând cu dragoste şi pricepere operele celor care au reuşit să fie cunoscuţi ca şi cele ale tinerilor în plină desfăşurare a talentului lor. Această Antologie şi-a atins desigur scopul propus de a face cunoscută contribuţia creatoare a artiştilor români din Lumea Liberă la cultura universală precum şi crearea unor punţi de legătură între aceşti artişti răspândiţi în lumea întreagă.

Un adevărat prieten al artiştilor, Ionel Jianu citează într'o scriosare pe Constantin Noica: "Orice viaţă e zadarnică dacă nu se oglineşte în alte vieţi şi nu supravieţuieşte prin ele". Apoi, el adaugă: "În această privinţă eu nu am prea multe temeri. În risipa vieţii mele am culeş multe şi frumoase prietenii în care mi-am oglindit şi gândurile şi inima."

Povestind într'o zi vizita făcută unui sculptor, care voia să-i afle părerea despre lucrările sale, a spus când cineva l'a întrebat dacă nu-şi risipeşte prea mult din timpul şi energia lui cu aceste consultări: "N'am dreptul să ucid nădejdea la cei tineri".

Prilejul de a scrie aceste rânduri despre Ionel Jianu, "prietenul artiştilor" mi-a oferit posibilitatea să-mi exprim recunoştinţa şi admiraţia faţă de opera şi calitatea umană a acestui aristocrat al criticii de artă.

Olga Porumbaru

IONEL JIANU ET LA SCULPTURE MODERNE

On ne peut pas séparer le nom du professeur Ionel Jianu de celui de la sculpture moderne. Ils sont presque synonymes. Les historiens d'art, qui se sont hasardés à aborder ce domaine peu fréquenté, peuvent en témoigner. Car la sculpture, c'est bien connu, a été la mal-aimée des historiens d'art. Hormis quelques grands maîtres qui-comme Rodin Bourdelle ou Brancusi - ont suscité l'intérêt de la critique, la plupart des autres sculpteurs contemporains sont restés dans l'ombre tandis que tout les projecteurs se portaient sur la peinture.

C'est à ce moment-là que l'intervention du professeur Ionel Jianu a eu une contribution décisive pour changer cette situation. Homme d'une vaste culture, professeur honoraire d'histoire de l'art, Ionel Jianu a eu l'avantage d'avoir une vue d'ensemble sur la sculpture des années 1960, car il venait d'arriver de loin, de sa Roumanie natale. En créant les éditions ARTED en 1962, il leur a fixé comme objectif principal la publication des livres sur la sculpture moderne et contemporaine. Ainsi a-t-il réanimé un secteur par trop négligé et a-t-il offert un inestimable support de communication à un art par trop méconnu: la sculpture de notre temps.

En concentrant en une seule personne l'auteur et l'éditeur, le professeur Ionel Jianu a créé un nouveau type d'éditeur qui a l'ambition de correspondre à une double exigence: celle de s'adresser aussi bien aux spécialistes qu'à un large public éclairé d'amateurs d'art. Pour y parvenir l'editeur-auteur a su réaliser d'une part un appareil scientifique sérieux utile et competent, comprenant une étude approfondie de la vie et de l'oeuvre de son sculpteur, une chronologie, une liste des expositions, une vaste bibliographie et le catalogue raisonné de son oeuvre et d'autre part il a réalisé des beaux livres, d'un luxe discret, de bon goût, sur un papier de bonne qualité, des couvertures en dur de meilleurs matériaux et une

excellente illustration riche, bien choisie, eloquente. Eclairée par les textes des commentaires, ces reproductions font valoir les volumes, les modelés, les jeux de lumières et d'ombres, l'alternance et les dialogues des pleins et des vides dans la composition de l'ensemble. Des jaquettes élégantes et expressives ont un pouvoir de seduction particulier. Une mise en page esthétique, originale, compétente. Car les editions ARTED ne se contentent pas à nous présenter la sculpture de notre temps, elles veulent le faire d'une manière tout-à-fait moderne. A cet effet, Ionel Jianu a confiê à son ami Lionel Scantéyé, son collaborateur le plus proche, la prêsentation graphique de ses monogrphies sur la sculpture moderne. Je dois avouer qu'en dehors de leur contenu qui nous est si utile, j'ai un véritable plaisir à regarder et à manier ces belles monographies et ces albums séduisants.

Pour nous, historiens d'art et critiques spécialisés dans l'étude de la sculpture moderne et contemporaine, Ionel Jianu a ouvert des voies nouvelles dans l'approche, la méthodologie, la terminologie et l'interprétation de cette sculpture.

La disparition de "la sculpture d'histoire", la substitution du thème par le motif et du motif par la forme abstraite exigeait un renouvellement radical aussi bien de la méthodologie que du langage. Ionel Jianu a joué un rôle prépondérent dans ces changements.

Appartenant moi-même à ces historiens qui ont tiré parti des publications, des analyses et des nombreuses études du professeur Ionel Jianu, je tiens à lui exprimer ici ma profonde gratitude. En tant que profeseur de l'art à l'Ecole des Beaux-Arts d'Athènes, j'ai trouvé dans ses ouvrages, d'une grande valeur pédagogique, une aide précieuse pour mes cours. Ses écrits sont et resteront des œuvres classiques pour l'histoire de la sculpture moderne et contemporaine de l'Occident.

Marina Lamraky-Plaka

EDITORUL
27 ANI DE COLABORARE, 27 ANI DE PRIETENIE

27 ani de colaborare. Constantă. Strînsă. Fructuoasă. Fără umbre.

27 ani de colaborare şi de prietenie. Presăraţi de o puzderie de amintiri. Toate luminoase.

Dar cu Ionel Jianu, orice fel de relaţie, poate fi altfel decît luminoasă?

Ne cunoşteam din Bucureşti. Destul de bine. Avusesem ocazia să ne găsim alături ca avocaţi, dar şi pe tărîmul artelor plastice. În vreme ce el conducea sectorul Artă al editurii "Meridiane" şi ţinea cursuri de istoria artei române la "Institutul de Arte Plastice N. Grigorescu", eu lucram la revista "Arta plastică" pentru care Ionel Jianu scria din cînd în cînd.

Colaborarea noastră propriu zisă a început însă la Paris. Emigrasem şi ne instalasem în Franţa la un interval de cîteva luni. În 1961. La început, o bucată de vreme, am fost vecini. Locuiam pe aceiaşi stradă: Philibert Delorme, în al 17-lea arondisment. Familia Jianu, Marga, Ionel şi Ioniţă, fiul lor, ocupau un apartament mobilat, iar eu la cîteva case, o cameră mobilată.

În decembrie 1961, încep să lucrez la editura Fernand Nathan. În decembrie 1962, Ionel Jianu întemeiază editura "Arted". Profesorul, istoricul, criticul de artă devine şi editor de artă. O activitate pe care o cunoştea foarte bine. O practicase şi în ţară. În afara cărţilor pentru "Meridiane" publicase numeroase albume de artă în cadrul editurii "Căminul Artei", al cărei fondator patron şi animator fusese din 1944 pînă în 1948, cînd i-a fost naţionalizată, pentru a fi desfiinţată.

În adevăr, o cunoştea bine profesiunea de editor de carte de artă. Dar la proporţiile şi coordonatele din România. Mai puţin la dimensiunile occidentale, unde problemele de marketing, tiraj, randament, difuzare sunt cu totul diferite.

Diametral opuse. Nu ştia, spre exemplu, că a înfiinţa o editură de artă înseamnă să te lansezi într-o cutezătoare aventură. Aventură de randament. Aventură bănească. Şi mai puţin că dacă editura îşi limitează exploatarea la cartea de sculptură, aventura devine de-a dreptul donchişotească.

Cum şi-ar fi putut închipui că în Occident, vînzarea cărţii de artă nu contează decît în o infimă măsură pe cumpărătorii specialişti, colecţionari şi amatori de artă? Că principala bază a vînzării este cartea de făcut cadou? Cartea mondenă care se cumpără pentru a fi oferită unei relaţii sociale sau de afaceri. Cuiva pe care vrei să-l epatezi. Să-i arăţi că-l consideri un intelectual rafinat.

Or, asemenea cumpărători cercetează cu multă atenţie data apariţiei cărţii şi nu o cumpără dacă presupun că persoana căreia ar dori să i-o ofere ar putea să o aibă deja, căpătată dela altcineva.

De aceia, mai mult decît oricare alt tip de carte, cartea de artă are tiraje limitate şi o viaţă limitată în timp. Ajunge să fie soldată mai repede decît altele. Dar perseverenţa, răbdarea, spiritul de întreprindere, inteligenţa, încrederea şi mai cu seamă pasiunea ajung uneori să învingă aceste dificultăţi.

Ionel Jianu izbuteşte chiar şi să le domine, găsind întotdeauna soluţii eficace. Astfel "Arted" devine prima casă de editură franceză şi unica în lume al cărei profil este cartea de sculptură modernă şi contemporană. Care parvine să trăiască din editarea în exclusivitate a cărţii de sculptură. Să se impună ca atare în tot Occidentul. Ale cărei volume să figureze în cele mai importante biblioteci universitare şi de artă din lume. Atît cît şi în ale specialiştilor, istorici, critici, cercetători de artă, amatori, colecţionari importanţi şi artişti.

"Arted" pune în şantier monografia Brâncuşi.

Nici nu ar fi fost de conceput să înceapă cu un alt titlu. Pentru Ionel Jianu, Brâncuşi este nu numai cel mai mare artist român de renume mondial. Nu numai părintele incontestat al sculpturii contemporane. Întemeietorul unei noi viziuni, unei noi estetici sculpturale. Dar este şi artistul occidental a cărui operă şi personalitate o cunoaşte cel mai complect şi profund. Artistul pe care se simte dator să-l prezinte Occidentului în lumina unei analize reîmprospătate.

Pentru tipărirea unei cărți de prestigiu, o machetă de vizualizare prealabilă este un instrument de lucru indispensabil. Ea prefigurează întocmai înfățișarea viitorului volum. Cu excepția că paginile le are albe. Asemenea machete individualizate nu se găsesc în comerț. Se confecționează pe comandă. Dar cui cînd abia începuse?

Ionel Jianu mă chiamă la telefon. -N-ai putea să-mi obții una pentru monografia Brâncuși prin editura Nathan? În definitiv îți va fi necesară pentru machetarea și punerea în pagină a volumului. Aflu atunci, cu bucurie, că m-a ales pentru această treabă. I-o procur, în dublu exemplar.

Este prima cărămidă la edificiul colaborării ce ne unește de atunci.

Monografia apare în 1963. Textele sunt semnate Ionel Jianu. Macheta Lionel Scantéyé. Prefața Jean Cassou. Reputatul critic de artă francez precizează din prima frază calitatea cărții:

> "Iată, despre Brâncuși o lucrare plină de rîvnă, clară și complectă, urmată de un catalog al operei lui. Iată, perfect rezumat, tot ceea ce trebuie știut despre această operă și despre autorul ei..."

Cînd spun mai sus "textele" la plural, mă refer nu numai la cele trei studii scrise de Ionel Jianu: Le mystère Brancusi, L'artiste, sa vie et son époque, L'oeuvre de Brancusi, dar și la acelea care urmează și care sunt de o importanță capitală. Mă gîndesc la textele documentare de referințe. La acelea care enumeră, în mod cronologic, toate evenimentele importante de la nașterea la moartea artistului. La lista tuturor expozițiilor sale, a tuturor cataloagelor pentru expoziții, a tuturor lucrărilor scrise despre el. La - în special - Catalogul științific al întregei opere a lui Brâncuși, în care sunt menționate toate sculpturile și desenele artistului, în ordinea relizării lor, pe ani, materialele din care fiecare sculptură a fost realizată, unde se găsește, muzeu sau colecție particulară, la ce expoziții a fost prezentată, în ce publicații a fost reprodusă. Totul, absolut totul.

O muncă de orologerie. Minuțioasă, atentă, precisă. O muncă efectuată în exclusivitate de Ionel Jianu. Remarcată și apreciată de critica de artă:

"Oricine va voi să studieze serios pe Brâncuşi va fi nevoit să ţină seama pe viitor de cartea lui Ionel Jianu." (J.J. Lerrant).

Ultima parte a volumului este rezervată reproducerilor. Selecţia e judicioasă. Punerea în pagină echilibrată, limpede, armonioasă. Fotografiile, semnate în cea mai mare parte de fotograful de artă Aurel Bauh, de o calitate excelentă.

Volumele care vor urma monografiei Brâncuşi vor fi structurate la fel: în partea întîia vor figura studiile de prezentare şi analiză, în partea finală imaginile şi la centru un aparat documentar complect şi definitiv.

Acest aparat documentar constituie una din inovaţiile fericite găsită de Ionel Jianu pentru a distinge cărţile editate de el de celelalte cărţi de artă, curente, obişnuite. Pentru a le asigura un interes deosebit şi perenitate. Pentru a inversa echilibrul vînzării în favoarea specialiştilor, colecţionarilor, istoricilor, criticilor, amatorilor de artă, a artiştilor, a bibliotecilor de specialitate, pentru a le evita finalul dureros al soldării.

"Arted" nu a soldat nici o dată. Chiar şi atunci cînd vînzarea a fost mai lentă pentru că tirajul iniţial a fost prea mare. Ca în cazul tocmai al primei cărţi editate. Neaclimatizat încă cu calculele marketingului, Ionel Jianu a tras din prima ediţie Brâncuşi 10.000 de exemplare: 5.000 în versiune franceză şi 5.000 în versiune engleză. Toate au fost vîndute pînă la urmă, dar recuperarea sumelor investite a durat mai mult decît trebuia. N-a impiedicat ca atunci cînd tirajul prim a fost epuizat, monografia să fie retipărită. În cantităţi mai adecvate.

Dela o carte la alta, Ionel Jianu găseşte şi pune în practică noi formule, de natură să menţină nivelul înalt al cărţilor editate şi să garanteze o gestiune sănătoasă editurii.

Unele din formule sunt practicate şi de alţi editori. Ca, spre exemplu, a exemplarelor "de vîrf" numerotate sau a exemplarelor "de lux" însoţite de o gravură, litografie, desen, sau încă purtînd menţiunea "exemplar tipărit în mod special pentru..." (urmează numele subscriitorului). Dar altele sunt novatoare. Fără precedent. "Arted" este prima editură care pentru exemplarele de lux oferă o piesă de sculpură originală.

Pentru Bourdelle, Ionel Jinau descoperă în rezervele muzeului marelui sculptor o serie de 13 reliefuri. Serviseră la ilustrarea volumului "Demostene" (1928) de Clemenceau. dar nu fuseseră nici odată expuse. Practic necunoscute. Ionel Jianu le scoate la lumină, le reproduce în alte 8 exemplare (numărul acceptat de tradiţie şi de lege pentru ca o sculptură să poată fi considerată "originală") şi le vinde la un preţ derizoriu:

> "Lucru de necrezut, aceste opere care rezumă arta unuia din maeştrii timpurilor noastre nu sunt mai scumpe decît lucrările unui debutant." (France Soir - noiembrie 1965).

Pentru monografia Henri-Georges Adam (1968) exemplarele de lux sunt însoţite de cîte o sculptură în bronz. Şase modele de o mare valoare artistică. Iar pentru monografiile Robert Couturier (1969), Marta Pan (1974) şi Antoine Poncet (1975), de cîte o sculptură în marmoră de Carrara. Fiecare de o remarcabilă frumuseţe.

Unul din albumele de seducţie editate de "Arted" este Bourdelle et la Danse - Isadora et Nijinsky. Subscriitorii exemplarelor de lux primesc fie un relief alegoric (6 modele) reprezentînd Muzele şi Apollo, zeul Artelor, fie o mască înfăţişînd chipul Isadorei Duncan (3 modele). Cea atribuită de Ionel Jianu exemplarului meu şi numită L'âme pathètique, exprimă o linişte de o puritate supremă. Ocupă pe unul din pereţii salonului meu locul de cinste. O privesc zilnic cu încîntare şi emoţie.

În realitate specificul editurii "Arted" - cartea de sculptură - nu a fost stabilit cu intenţie dela început. Împrejurările au vrut-o.

După apariţia, în colecţia "Marii sculptori", al celui de al patrule volum: Brâncuşi (1963), Zadkine (1964), Bourdelle (1965), Rodin (1967), sculptorii vin unul după altul la "Arted". Să fie editaţi.

La început nu le vine să creadă că un asemenea miracol s-a produs. Apoi însă sunt fericiţi că există pe lume o editură pentru ei. A lor.

Henry Moore, considerat ca cel mai mare sculptor al celei de a doua jumătăţi a secolului nostru, despre care s-au scris zeci de cărţi, monografii, sute de articole, analize, eseuri, în toate limbile, de către cele mai renumite condeie internaţionale, declară că numele lui nu poate să lipsească

din catalogul "Arted". Şi se oferă să participe la cheltuieli cu trei gravuri originale în acvaforte destinate exemplarelor de lux.

Ionel Jianu, editorul n-a urmărit nici o dată să se îmbogăţească. A respins întotdeauna ideia unei exploatări "rechin". A refuzat să pună accentul pe profit. Ce îl interesa era în primul rînd comunicarea şi contribuţia la înţelegerea operei de artă. Să facă accesibilă achiziţionarea ei, nu numai celor care "o plătesc". Ionel Jianu autorul, conferenţiarul, istoricul, criticul, profesorul de artă, la fel, n-a fost animat decît de dorinţa de a o face cunoscută, înţeleasă, dorită, necesară. Întreaga lui carieră a fost un imbold, o chemare către ea, adresată celor cărora le vorbea şi cititorilor anonimi.

Acest desinteres pentru bani se încadrează într-o trăsătură de caracter majoră a acestui om de valoare. O trăsătură de caracter pe care i-am admirat-o de cînd îl cunosc. Modestia. Acea modestie nobilă caracteristică spiritelor superiare. Sufletelor alese. O modestie înnăscută care şi-a găsit perechea, perechea ideală, în Marga, soţia lui. O modestie care nu poate să treacă neremarcată. Şi care impune respect. Ţesută cu bunătate, generozitate, înţelepciune, îngăduinţă. Cu iubire.

Ionel Jianu prietenul artiştilor. Îndrumătorul lor. Sprijinitorul lor. Pe cîţi din ei nu i-a descoperit? Nu i-a ajutat să iasă dintr-un anonimat nemeritat? Nu i-a încurajat? În cei 28 de ani de cînd e la Paris, a fost vreun artist plastic român care să nu-l caute? Să nu-l solicite? Să nu-i ceară un sfat, o îndrumare? O prefaţă la catalogul unei expoziţii? O prezentare scrisă sau vorbită?

A fost vreunul refuzat? A cerut vreodată onorariu celui care ştia că o duce greu? A plecat vreunul dezamăgit?

Aduc mărturie. De opt ori din zece, cînd intram în casa lor - şi sunt dintre aceia care îi vizitează frecvent - nu s-a întîmpat să nu întîlnesc acolo pe unul din aceşti artişti. Să nu aflu că un altul tocmai plecase. Că un al treilea urmează să vină. Dar numai artiştii au recurs la sprijinul şi cordialtatea lui? A fost vreo manifestare culturală, în special artistică românească în Franţa fără să i se ceară avizul, concursul?

Nimeni nu poate nega faptul că Ionel Jinau a fost şi continuă să fie, figura de proră a exilului artistic românesc, în toţi aceşti ani.

După cum la nivelul unui Panait Istrati, Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Cioran, Lupaşcu este autorul de origină română care, în domeniul artelor plastice, a înzestrat Occidentul cu opere pe cît de cantitativ importante, pe atît de calitativ valoroase şi durabile.

Dirijam la editura Fernand Nathan o colecţie de iniţiere a tineretului în cunoaşterea artelor. Fiecăreia îi era destinat un volum aparte. Ele erau organizate pe trei elemente: un text de bază care avea de acoperit parcursul artei respective de-a lungul mileniilor, dela începuturile ei şi pînă în zilele noastre şi în toate civilizaţiile; o ilustraţie foarte abundentă; şi comenatrii ample în jurul fiecărei imagini. Alegerea fotografiilor şi comentariile îmi reveneau mie. Pentru două dintre titluri am încredinţat - cu acordul direcţiei - redactarea textelor lui Ionel Jianu. Tehnica scrisului pentru copii şi tineret este specială şi dificilă. Trebuie s-o practici. Ionel Jianu a reuşit admirabil. Prima enciclopedie La Sculpture et les Sculpteurs, apare în 1964, a doua 5000 ans d'Architecture, şase ani mai tîrziu şi este premiată ca "Cea mai bună carte pentru tineret a anului 1970".

Ambele se bucură de un mare succes de public. Ionel Jinau primeşte, în special pentru a doua, un număr mare de scrisori şi telefoane de felicitări. "Mai multe, îmi spune el zîmbind, decît pentru cărţile editate pentru «Arted»".

O butadă necorespunzătoare realităţii. Scrierile lui nu numai că au cunoscut şi cunosc o mare audienţă pe lîngă cei interesaţi de cartea de artă, dar au rămas modele de îndrumare, prin calitatea analizei şi claritatea expunerii, pentru tinerele generaţii de istorici şi critici de artă.

Colaborarea noastră!... Mă năvălesc atîtea amintiri. Voi povesti două.

Una este legată de apariţia monografiei Zadkine. Cealaltă de întocmirea supracopertei pentru monografia Henry Moore.

Zundert e în fierbere. În trei zile va fi inaugurată statuia celor mai celebri şi dragi fii ai oraşului. A fraţilor Van Gogh, realizată de Zadkine. Festivităţile vor fi prezidate de regina Juliana însăşi. Sunt aşteptate cele mai proeminente personalităţi din lumea internaţională a artelor. Critici, scriitori, artişti, cineaşti, fotografi, Şi chiar nepotul pictorului Van Gogh. Echipele de filmare şi înregistrare a posturilor de televiziune şi de radio din peste 50 de ţări.

Zadkine ne invită să-l însoţim. Se nimereşte bine. Monografia artistului şi gravura care o însoţeşte Combat antique, au ieşit tocmai proaspete de sub presă. Vor putea fi oferite reginei.

Plecăm împreună cu trenul: Marga şi Ionel Jianu, Zadkine şi cu mine. Ajungem pe seară la Rotterdam. După cină facem o plimbare prin oraşul frumos luminat. Ajungem, în mod natural, pe cheiul unde, tronează magică şi sfîşiată de durere, La Ville detruite, capo-d-opera lui Zadkine. Ne aşezăm pe o bancă. Piaţeta pare vidă. Cînd, ca prin farmec apar mai multe perechi de tineri. Zadkine e apreciat şi tare iubit, în Olanda. Pentru tineri e un idol. L-au recunoscut şi se apropie de el rugîndu-l să le dea autografe. Zadkine semnează improvizînd pentru fiecare şi cîte un mic desen. Nu refuză pe nici unul. Ionel Jianu îl întreabă dacă nu-l obosesc. "Nu-mi place să decepţionez tineretul", cade răspunsul. "Vă înţeleg, nici mie". O luminiţă de comuniune, de înţelegere spirituală, licăreşte în ochii ambilor.

A doua zi suntem la Zundert. Piaţeta unde se găseşte statuia încă acoperită cu o mare pînză albă, e plină de lume. Regina Juliana şi întreaga ei suită sunt acolo. Statuia e în fine dezvelită. Fraţii Van Gogh apar înlănţuiţi pentru eternitate. Se aude ca un murmur "a" unanim. Apoi aplauze, aclamaţii pline de entuziasm. O explozie de admiraţie generală. Regina felicită pe autorul sculpturii. Zadkine mulţumeşte emoţionat şi oferă reginei monografia împreună cu un sul de catifea "vert bouteille" în care este rulată gravura. Regina face alături de artist înconjurul monumentului, strîngîndu-le la piept. Noi care am contribuit la realizarea acestui volum trăim o clipă de satisfacţie şi mîndrie.

30 iulie 1968. Henry Moore împlineşte 70 de ani. Anglia prepară o sărbătorire pe măsura geniului lui creator. A

gloriei lui meritată. "Tate Gallery", căreia i-a dăruit un număr important din operele sale, a construit o aripă specială pentru a le găzdui. Vernisajul are loc în seara zilei de naştere a sculptorului. Este urmat de un mare dineu de gală în chiar sălile muzeului amenajate în acest scop. O mie de invitaţi. Figurăm şi noi printre ei: Marga Jianu, Ionel Jianu şi cu mine. În dimineaţa zilei precedente fusesem la Henry Moore acasă. Locuia la circa 100 de kilometri de Londra, în clădirea unei ferme din secolul 17, amenajată de artist în locuinţă şi atelier. Ea este înconjurată de un parc populat de arbori înalţi şi de un mare număr din sculpturile sale, plasate pe largi peluze de iarbă. Culcate, sau în picioare, întotdeauna impunătoare, statuile par acasă la ele. În mediul lor natural. După ce facem turul proprietăţii, însoţiţi de Henry Moore şi de soţia lui, ne întoarcem în salonul cel mare cu pereţii de sticlă şi trecem la problema care a motivat întîlnirea noastră: alegerea machetei pentru supracopertă.

Îi pregătisem trei diferite. Trei propuneri. Dar imaginile nu se mai asemănau cu acele din fotografiile ce ni le dăduse Henry Moore. Prin o serie de refotografieri, de măriri succesive şi de înlocuiri a fondurilor autentice cu fonduri imaginare, ajunsesem să dau sculpturilor înfăţişate dimensiuni noi, impresionante, să pun la maximum în valoare monumentalitatea lor.

Acest procedeu îl foloseam mai întotdeauna pentru supra-copertele albumelor "Arted". Era o prelucrare utilă care mărea puterea de atracţie a cărţii şi în acelaş timp, pentru Ionel Jianu şi pentru mine, un joc al fanteziei care ne amuza şi ne dădea mari satisfacţii de cîte ori îl reuşeam.

Henry Moore este vădit surprins şi foarte mulţumit. Le priveşte pe rînd îndelung, le reia, le compară. După un timp spune: tare mi-ar fi plăcut ca monografia să aibă trei supra-coperte ca astea... Trei nu e posibil! Dar două, dece nu? Cu promptitudine, Ionel Jianu oferă această soluţie pe care Henry Moore o primeşte cu plăcere. Pe faţa întîia a supra-copertei va figura astfel Femme drapée au repos, reieşind majestoasă pe un fond de cer puţin înnourat, iar pe faţa a patra, pe un fond negru intens Figure au repos, statuia care se află în grădina palatului Unesco, la Paris.

Formula "două supra-coperte" o vom relua şi pentru alte monografii.

Ionel Jianu, puţin obosit şi prevăzător, vinde "Arted". Noul proprietar încearcă să-i menţină prestigiul mondial dobîndit. Dar nu parvine. Steaua editurii e în declin. Nu-i de mirare căci...Cine a fost "Arted"? Cine decît Ionel Jianu? Mai era, e drept şi o secretară cu jumătate de normă. Şi mai eram şi eu, căruia Ionel Jinau îi făcea cinstea să-l consulte cu regularitate, să-i împărtăşească toate proiectele, să-i urmeze adesea sfaturile, să-i încredinţeze machetarea tuturor titlurilor, cîte odată redactarea unor texte, să-i dedice cu cuvinte de recunoştiinţă şi prietenie toate cărţile scrise şi editate de el, să-i ofere, în suplimentul onorariului, întotdeauna cîte o operă originală, gravură, desen, litografie, sculptură, dintre acelea care însoţeau ediţiile de lux ale monografiilor.

Iar după ce, cu ani în urmă, inima îi dăduse un mic avertisment, tot mie îmi încredinţa continuarea lucrărilor în curs, pentru cazul că...Fiindcă Ionel Jianu nu putea concepe ca o carte începută sub auspiciile lui să nu fie dusă la bun sfîrşit. Cu sau fără el.

De cîte ori îmi indica ce voi avea de făcut pentru cazul că..., după ce-i ascultam îndrumările, sfîrşeam prin a-i spune: Ionel, aşa voi face, dar să ştii că nu va fi nevoie, noi doi vom pune la cale şi realiza încă multe cărţi împreună. Şi aşa a fost. Dumnezeu ne-a permis-o.

Cu toate acestea esenţa, coloana vertebrală, inima editurii "Arted" a fost Ionel Jianu. Fatalitatea a vrut ca noul proprietar al editurii să moară într-un accident de automobil. Odată cu el a murit şi "Arted". Va mai relua cineva, cîndva titlul? Poate?! Fala, strălucirea, renumele nu i le va mai putea reda nimeni! Dar cărţile editate de Ionel Jianu la "Arted", ele continuă să existe. Ele vor fi consultate încă multă vreme. Ele rămîn cărţi de referinţă în cele 88 de ţări în care au fost difuzate timp de 20 de ani!

Dar după "Arted"?

Pentru un creator, poet, artist, scriitor, a se retrage înseamnă a nu renunţa. A continua. Poate altfel, dar a continua totuşi. Ceea ce face şi Ionel Jianu. Editorul lasă tot locul autorului, care rămîne activ. Activ. Fecund. Inventiv. Stimulant. Mai departe în serviciul artelor plastice şi al artiştilor.

Intervine desigur o diminuare a volumului de lucrări. E în ordinea lucrurilor. Colaborarea noastră se adaptă noului ritm. Pe măsură însă ce ea scade cu un grad, prietenia creşte cu două.

Ultimul nostru act de complicitate se concretizează în întocmirea antologiei Les Artistes Roumains en Occident/ Romanian Artists in the West.

Ideia aparţine întreagă lui Ionel Jianu.

Doreşte să facă o carte care să adune sub acelaş acoperământ cît mai mulţi dintre artiştii plastici români trăind şi lucrînd în Occident. Laolaltă pe acei veniţi mai demult din motive personale cu cei ce şi-au căutat azil din motive politice. O carte a lor, a artiştilor români din afara graniţelor româneşti. O carte care în acelaş timp să demonstreze cît de viguroasă este forţa creatoare a acestui popor şi cît de proaspătă, inventivă, diversă, innovatoare poate fi cînd scapă constrîngerilor impuse creaţiei de un regim dictatorial. O carte care să ilustreze, cu reproduceri ale operelor artiştilor în sprijin, cît de pline de sevă, de savuroase pot fi "Les fruts de la Liberté" (titlul articolului de prezentare semnat de Ionel Jianu).

Las altora să scrie ce cred despre Les Artistes Roumains en Occident/ Romanian Artists in the West. Să decorticheze volumul sub toate feţele: conţinut, aspect, rol jucat, impact. Altora să-l judece, să-l iubească sau nu. Nu voi trece însă sub tăcere ceea ce numai Marga Jianu şi cu mine ştim. Ceea ce numai noi singuri am văzut, auzit şi trăit alături de Ionel Jianu pe durata confecţionării acestei antologii.

Cît şi ce a investit acest om în realizarea ei: timp, rîvnă, muncă, tact, nervi, diplomaţie, bani, odihnă, sănătate. Reduc la cîteva cuvinte trei ani de activitate febrilă, ne întreruptă, de frămîntări, de griji, de apostolat. Aş avea de scris pagini întregi. Cît şi ce a avut de pătimit.

Printre problemele ce i se pun este compunerea unei echipe redacţionale de lucru. Alege pe Gabriela Carp, pe Ana Covrig şi pe încă cineva al cărui nume refuz să-l menţionez pentru indelicateţea şi sîngele rău ce i l-a făcut lui Ionel Jianu. Am fost ales ca să-l înlocuiesc. Dorind ca în cele ce voi povesti să nu reaprind un foc stins, nu dau nici numele celor care s-au lăsat duşi de nas de cel de-al treilea colaborator

inițial. Al acelora care, la instigarea lui, s-au pretat să țese în jurul lucrării în curs, o cabală nepermisă și uimitoare. Uitînd cine este Ionel Jianu, ponderea și înțelepciunea pe care o pune în actele lui, uitînd toate cîte le-a făcut pentru artiștii români din exil, printre care chiar și pentru majoritatea dintre ei, uitînd că el singur este îndreptățit, competent, capabil, chemat să aprecieze cine se cuvine să figureze sau nu în cartea al cărei inițiator și titular este.

Cuprinși de un fel de amnezie subită, aceștia fac presiuni atît de numeroase, atît de dîrze, directe și prin articole în ziare românești din Occident, pentru a-l determina să elimine din volum pe un pictor român de mare valoare pentru care scrisese deja textele de prezentare, încît Ionel Jianu , afectat, ultragiat de aceste ingerințe cutezătoare, e pe punctul să facă un infarct. Decide să suprime pur și simplu publicarea antologiei. Odată cu ea luni și luni de muncă și de bani investiți.

Din fericire, pictorul vizat, aflînd ce se urzește împotriva lui și hotărîrea lui Ionel Jianu de a opri lucrarea, îl chiamă la telefon și-i declară că nu dorește ca din pricina lui să pătimească toți ceilalți artiști români. Îi propune să se retragă el singur și-l roagă să o continue. Un act de condescendență față de Ionel Jianu, de elegantă renunțare, de noblețe față de colegii lui. Lovitul se teme că piatra pizmei ce i se aruncă, ricoșînd, va face și alte victime.

Faptul că numele acestui mare artist român, unul dintre cei mai înzestrați, mai talentați, mai reputați în Occident este "uitat", reprezintă o reală pierdere pentru antologie, nu pentru el.

Am promis să nu le dau numele. Echitatea mă obligă însă să-l exprim pe al aceluia care nu i-a urmat, pe al lui Mircea Eliade. În vremea tumultului, venind cu soția lui să-i vadă pe Marga și Ionel Jianu, le spune că el nu vede nici o opreliște care să justifice înlăturarea pictorului Perahim din volum. O desolidarizare fățișă de grupul semănătorilor de discordie care cinstește memoria acestei proeminente figuri culturale românești din exil.

De altfel cine le-a închis acestora gura definitiv? Antologia însăși cînd au apucat s-o vadă.

Vine momentul punerii în pagină. Timpul se scurtase. Apariţia cărţii este programată pentru octombrie viitor. Suntem în iulie. Trebuie dat bătaie. Tipografia ne trimite treptat compoziţia textelor, titlurile, filmele lucrărilor de reprodus. Şi nici măcar în ordine. Nu mai e timp să iau tot acest material la mine şi să fac singur treaba, ca pentru celălalte volume. Suntem obligaţi să rămînem împreună. Vom lucra astfel timp de peste două luni, zi de zi, la Ionel Jianu acasă. Operăm simultan corecturile, rectificările, lipirea pe paginile albe ale tuturor elementelor componente: texte, imagini, legende la imagini, titluri, folio. "Ionel, îi spuneam, aici am opt rînduri prea mult. Nu am loc de ele." Ionel Jianu relua articolul, îl recitea şi pe loc suprima aici 2 rînduri, mai jos alte 3, etc. "Ei, acum e în regulă? Eşti mulţumit?"

Timp de peste două luni, zi de zi, Marga Jianu ne-a preparat de mîncare, şi ce bune lucruri, străduindu-se să varieze menu-urile. Punea şi strîngea masa. Ne servea cu atîta graţie şi prietenie... Au fost două luni obositoare, dar cît de plăcute în compania acestor două fiinţe de excepţie!

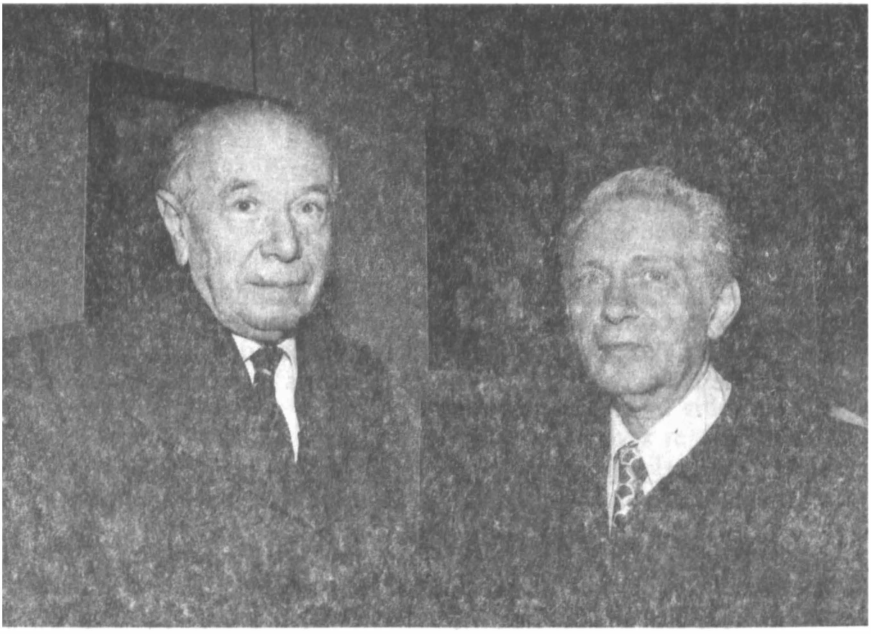
Odată cartea apărută, problemele, necazurile, temerile nu iau sfîrşit. Dimpotrivă devin mai acute şi mai puţin agreabile. Începe calvarul vînzării. Teribil. Antologia este de peste tot cerută, dar se vinde cu exemplarul. Nu e greu de imaginat ce muncă epuizantă urmează. Dar cum toate au un sfîrşit...

Mi-ar fi nepermis să nu pomenesc aici prietenia cu care ne-a ajutat, buna voinţă cu care a conlucrat cu noi, atît pe plan al realizării antologiei cît şi al plăţilor, patronul imprimeriei, Jean-Marie Couilleaux. O prietenie care de altfel a oferit-o, fără dezicere, timp de peste 25 de ani, editurii ARTED, la tipărirea tuturor albumelor sale. O prietenie reafirmată cu prilejul tratativelor pentru imprimarea volumului omagial de faţă. Cînd i-am spus că resursele materiale ne sînt limitate, ne-a dat acest admirabil răspuns: la capătul unui sfert de veac de fructuoasă colaborare, înţeleg să contribui şi eu la publicarea volumului, renunţînd la orice beneficiu.

Voi fi răsplătit cînd profesorul Jianu mi-l va dedica. Aşa cum mi le-a dedicat pe toate celelalte pe care le păstrez cu sfinţenie.

În acest decembrie 1989 se împlinesc deci 27 de ani de colaborare cu Ionel Jianu. De colaborare constantă. Strînsă. Fecundă. Fără umbre. De colaborare şi de prietenie. 27 de ani care rămîn întipăriţi în sufletul meu.

Lionel Scantéyé



Ionel Jianu si Lionel Scantéyé, Paris, 1976

René Huyghe, de la Academia Franceză, istoric de artă, Paris.
J'avais souvent déploré qu'il n'y eut sur l'oeuvre de Brancusi un travail vraiment complet et pénétrant. Le vôtre comble cette lacune et la comble avec éclat.

Waldemar George, critic de artă, Paris.
Ce catalogue raisonné de Brancusi rédigé par Ionel Jianou et précédé d'une preface exhaustive, devrait prendre place dans toutes les bibliothèques. C'est pour la première fois qu'un critique d'art met à jour les sources-mères du sculpteur de l'Oiseau.

Pierre Descargues, critic de arta, Paris.
Ce livre est désormais l'instrument de base de toute étude sur Brancusi.

Denys Chevalier, critic de artă, fondator al Salonului de la Jeune Sculpture, Paris.
Cet important ouvrage abondamment illustré est un des meilleurs parus jusqu'à ce jour sur l'oeuvre du grand sculpteur roumain.

Henri de Waroquier, pictor si sculptor, Paris.
Digne de Brancusi, votre livre en l'honorant, vous honore. Il enseigne, renseigne, émeut.

P. Courthion, critic de arta, Paris.
Un livre que rien ne saurait remplacer, le plus important qui ait été écrit sur cet artiste.

J. J. Lerrant, critic de artă, Lyon.
Quiconque voudra étudier sérieusement Brancusi devra passer désormais par le livre de Ionel Jianou.

Jean Cassou, fondator al Muzeului National d'Art Moderne de Paris.
Voici sur Brancusi un ouvrage fervent, clair et complet, suivi d'un catalogue de son oeuvre. Voici parfaitement résumé tout ce qu'il faut savoir de cet oeuvre et de la figure de son auteur... un des plus grands sculpteurs de tous les temps.

Henri Perruchot, critic si istoric de arta, director al revistei Jardin des Arts.
Ce livre est un des meilleurs qui ait paru jusqu'à ce jour sur Bourdelle.

Frank Elgar, critic de artă, Paris.
Avec sa monographie sur Brancusi, Ionel Jianou a ecrit au sujet de Jean Arp ses deux meilleurs textes. Il a senti profondément la richesse du tempérament et la curiosité intellectuelle de Jean Arp, sa promptitude à changer de cap sans néanmoins trahir son exigeant besoin de cohésion et de pureté.

Prof. Dr. Wladyslawa Jaworska, Presedinte de onoare al Asociatiei Internationale a Criticilor de Artă, Directoare a Institutului de Istorie a Artei al Academiei din Varşovia.
Quelle joie pour moi et quelle admiration pour votre travail magnifique et acharné! La France a eu toujours la chance d'avoir "des etrangers" de grand talent qui travaillent pour sa gloire et, comme on voit, elle continue d'en avoir. J'admire toujours votre initiative et votre activité et je pense que les Fransaçis sont fiers de vous.

Prof. Giulio Carlo Argan, Preşedinte de onoare al Asociatiei Internationale a Criticilor de Artă, istoric de artă, fost Primar al oraşului Roma.
J'ai bien reçu votre magnifique volume sur Jean Arp et je vous remercie. J'ai beaucoup admiré votre texte qui, avec une lucidité parfaite, éclaire le problème de l'un des plus grands maîtres de l'art contemporain.

J.J. Sweeney, Preşedinte de onoare al Asociatiei Internationale a Criticilor de Artă, fost Director al Muzeului Guggenheim din New York.
I am full of admiration and envy for the group of monographs at which you have kept so conscientiously at work over years. I know the gratification it must give you to see them together and particularly each year another in added. My deep appreciation to you.

Sir Herbert Read, Preşedinte de onoare al Asociatiei Internationale a Criticilor de Artă, istoric de artă, fost Director la Burlington Magazine, Anglia
I am extremely grateful to you for sending a copy of your beautiful book on Brancusi. You probably know how much I admire Brancusi and I have long felt the need to know more about his life and his work. Your book gives the world these facts for the first time and I am extraordinarily glad to possess it.

J. Crespo de la Serna, Preşedinte de onoare al Asociatiei Internationale a Criticilor de Artă, istoric de artă, Mexic.
Je viens de recevoir votre beau livre sur Brancusi. Il faut vous féliciter pour le texte si brillant et pour la magnifique présentation graphique. C'est un vrai trésor et je suis très content et très fier de l'avoir dans ma bibliothèque.

Prof. Dr. Eduard Trier, Director la Kunsthistorisches Institut der Universitat Bonn, R.F.A.
I'admire la présentation parfaite de l'oeuvre d'un très grand artiste de notre siècle, Jean Arp. Pendant les dernières années, vous avez realisé une serie de monographies des grands sculpteurs qui est sans pareil et qui mérite la reconnaissance des amis de la sculpture.

B. Dorival, profesor de istorie artei, fost director la Musée National d'Art Moderne, Paris.
J'ai lu votre livre sur Bourdelle avec le plus grand intérêt et je vous en félicite vivement. C'est un fort beau travail et qui rendra les plus grands services: on manquait d'un livre sérieux sur Bourdelle. La qualité des illustrations ajoute à l'intérêt de cet ouvrage.

Prof. H.L.C. Jaffe, Vice-Președinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă, profesor la Universitatea din Amsterdam.
Je suis touché par la richesse d'informations et de détails humains que vous apportez au lecteur dans ces pages serrées et complètes. Ce n'est donc pas seulement de l'envoi du livre que je vous remercie chaleureusement, mais bien aussi de l'enseignement que j'ai pu tirer sur ce grand personnage que j'ai toujours admiré.

Hélène Vakalo, critic de artă, Atena, Grecia.
En vous lisant, j'ai prolongé nos discussions de Venise parce que j'y trouve la même hauteur d'esprit, les solides racines du sentiment et la conception globale qui se forme par leur coexistence.

Dr. J. P. Hodin, critic și istoric de artă, Londra, Anglia.
You are a man of great purpose and invaluable to the artists.

Pierre Cabanne, critic de artă, Paris.
L'ovrage total et précieux sur Marta Pan augmente la dette contractée par l'immense public de l'art auprès de Ionel Jianou, dont chaque livre sur les plus grands sculpteurs de notre temps est un monument.

M. Greebe, colecționar de artă, Olanda.
Nous avons obtenu presque tout ce qui a été publié sur Zadkine, mais il est incontestable que votre livre est le seul qui mérite le nom d'une presentation complète de Zadkine, de son monde des idées, de sa personne et de son caractère. Permettez-moi une fois de plus de vous remercier pour tout le travail que vous avez voulu faire pour réaliser ce livre magistral, qui sera pour nous un des livres les plus estimés de notre bibliothèque.

Prof. Dr. Armindo Trevisan, Universitatea din Porto Allegre, Brazilia.
Je suis un lecteur passionné de vos travaux sur la sculpture. J'admire votre monographie incomparable sur Brancusi, où l'érudition, la finesse et la simplicité s'accordent pour composer un tableau de la personnalité biographique et esthétique du grand maître roumain.

Prof. Dr. A.M. Hammacher, Președinte de oanoare al Asociației Internaționale a criticilor de artă, director la Kroller-Muller Museum din Otterloo, Olanda.
J'admire l'initiative qui a donné naissance à une suite de monographies impressionnante. Ce qui me plaît surtout c'est la formule: pas trop grand, pas trop spectaculaire, bien exécutée, des données et une documentation indispensables avec des textes concis et précis.

Prof. Giuseppe Marchiori istoric și critic de artă italian, Venetia.
J'ai lu votre livre et je vous félicite, car votre oeuvre est la plus intéressante parue jusqu'à ce jour sur Brancusi. Les notices inédites sur l'oeuvre et sur l'homme ont été pour moi fondamentales pour définir beaucoup mieux la

personnalité de Brancusi. De plus, le catalogue des sculptures dressé pour la première fois avec tant de soin, représente une contribution essentielle à la connaissance du grand artiste roumain.

Susumu Yamamoto, Director la Fuji Television Gallery, Tokyo.
Since you started the Collection "Les Grands Sculpteurs" many years ago, I have admired you as an author of the most elaborated monographs in the world.

Dr. L. Nemeth, critic de artă ungur, Budapesta, scrisoare către A. Beck.
Jianou est un connaisseur parfait de la sculpture moderne. J'aime aussi ses études sur Brancusi. On voit qu'il "sent ta sculpture". C'est un homme très sympathique. Je suis content que c'est lui qui a rédigé la grande analyse, il a beaucoup d'idées intéressantes, son style est beau, frappant, sa conclusion est juste et heureuse.

Madame C. Goldscheider, Conservator şef onorar la Muzeul Rodin, istoric de artă, profesoară la Ecole du Louvre.
Vos monographies de sculpteurs auront beaucoup aidé mes élèves et mes auditeurs enthousiasmés par leur découverte de la sculpture contemporaine. Vous avez aussi secondé mes efforts dans le sens de la recherche de la qualité et de la methode.

Dr. Werner Schmalenbach, Director la Muzeul Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.
J'admire beaucoup votre grande contribution à la compréhension de la sculpture de notre temps.

E. Clemensen, critic de artă danez, Copenhaga.
C'est un LIVRE avec tout ce qu'il faut - les registres et les commentaires et les éclaircissements. J'admire et j'estime profondément ça. Et pour une fois, les photos donnent vraiment les secrets de la sculpture.

Pierre Courthion, critic şi istoric de artă,Paris.
Votre texte est excellent. Il donne du grand sculpteur une idée juste et vivante. On sent que vous le connaissez de l'intérieur. Et puis, mes compliments pour votre style. Vous êtes un véritable écrivain qu'on dirait avoir toujours été de langue française.

Louis Carré, Directorul Galeriei Carré, Paris.
J'ai pu dire aujourd'hui à Mme Gilioli combien j'admirais l'ouvrage que vous aviez édité dans une série déjà prestigieuse. Le format, la typographie, le papier, la perfection, l'éclat des images, tout m'enchante dans ce livre bien relié et dont le succès me semble assuré. (lettre du 22 juin 1971)

Robert Genaille, istoric de artă, inspector general în Ministerul Educaţiei Naţionale, Paris.
Je croyais connaître Lardera, mais votre livre si vivant, si riche et si complet me prouve que je m'abusais et je m'instruis à vous lire avec bonheur.

Dr. Athena Tacha-Spears, Conservatoare la Allen Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio, U.S.A.
Je vous remercie de la contribution immense que vous faites à la connaissance de ce sculpteur si célèbre et si mal connu. Je vous félicité du travail énorme, tant du point de vue bibliographique, que du point de vue de mise en relief du background et de l'ambiance roumaine de la jeunesse de Brancusi, ainsi que de l'effort d'un groupement scientifique et systématique de l'ensemble de l'oeuvre... Vous avez fait le gros travail. Maintenant on peut procéder avec beaucoup plus de certitude dans l'étude poussée du detail.

Prof. Enzo Carli, membru al Academiei de San Luca, Supra-Intendent al Pinacotecilor din Siena si Grossetto, istoric de artă, Italia.
In fatti, ARTED, per merito Suo, hanno creato la piu prestigiosa collezione sulla scultura contemporanea, strumento prezioso e insostituibile per gli studi futuri.

Joseph-Emile Muller, Director al Muzeului din Luxemburg,istoric de artă.
Realise dans le même esprit et avec le même soin que les autres volumes de cette attachante collection, le livre sur Etienne Hajdu comporte en plus d'entretiens avec l'artiste, une étude sur l'évolution de ce dernier, un catalogue de ses oeuvres et quelques 80 planches fort représentatives.

J.A. Franca, directorul revistei Colloquio a Fundației Gulbekian, Lisabona, profesor de istoria artei, critic și istoric de artă.
Ce livre est un instrument de travail indispensable pour l'histoire de l'art contemporain dans laquelle Jean Arp occupe une place de premier plan.

G. Pillement, critic și istoric de artă, Paris.
Le texte de Ionel Jianou est une merveilleuse introduction à l'oevre de Arp. Il est complété par une biographie très détaillée, une bibliographie excellente et un catalogue complet des reliefs et des sculptures ainsi que par 91 reproductions des oeuvres les plus caracteristiques de l'artiste.

J.C. Dumont, critic de artă Montreal, Canada.
Un livre sérieux, complet, scientifique presque, ouvrage de référence indispensable à quiconque s'intéresse à l'oeuvre de celui qu'on peut considérer l'un des pions de l'art moderne.

Michel Ragon, critic și istoric de artă, Paris.
A.M. Hammacher, Ionel Jianou et Annick Pély se succèdent pour situer l'oeuvre de Marta Pan. Bel hommage rendu à l'un des grand sculpteurs de notre temps. Excellent instrument de référence que ce livre qui se termine par une bibliographie exhaustive et un précieux catalogue de toutes les sculptures.

Francois Daulte, directorul revistei l'Oeil, istoric de artă, Geneva.
Voici qu'un livre, dû à la plume du grand historien d'art de la statuaire contemporaine, Ionel Jianou, nous aide à mieux comprendre la force et l'originalité d'un artiste dans la force de l'âge, dont la renommée ne cesse de grandir (Antoine Poncet).

Haim Gamzu, directorul Muzeului de artă din Tel Aviv.
Un très beau livre. Le texte est des plus intéressants, les reproductions excellentes. C'est là une très belle réalisation.

A. Kuenzi, critic de artă elvețian.
Ionel Jianou analyse l'oeuvre de Poncet avec ferveur et enthousiasme.

Jorge Romero Brest, Directorul Institutului Torcuato di Tella, critic și istoric de artă Buenos-Aires, Argentine.
J'ai été enthousiasmé par votre livre sur Brancusi. Cette lecture a été pour moi non seulement d'un grand intérêt, mais aussi très profitable. Evidemment, ce livre est le plus important qui ait été écrit sur le grand sculpteur roumain, et cette oeuvre vous met en tête des critiques européens.

Stéphane Lupasco, scriitor și filozof, Paris.
Par votre livre sur Brancusi, vous m'avez vraiment introduit dans l'univers de cet incomparable artiste. Votre texte, comme celui de Noica, sont d'une subtilité et d'une profondeur à la fois esthétique et philosophique exceptionnelles. Ce fut un régal pour moi de vous lire, de m'initier, de m'instruire.

J.M. Dunoyer, critic de artă la ziarul Le Monde din Paris.
Je ne connais pas de meilleurs guides que Ionel Jianou et Constantin Noica, auteurs d'un mince volume riche de contenu et d'un prix modique: Introduction à la sculpture de Brancusi.

André Guégan, critic de artă, Paris.
Un livre qui éclaire la démarche du sculpteur roumain et démontre son immense influence jusque sur l'art actuel.

Marco Valsecchi, critic de artă, Milano.
Un magnifico volume, pregevoli testi critici per una delle maggiori personalità dela scultura italiana.

Roger Parment, critic de artă, Rouen.
Ce livre, richement illustré, constitue une expédition au coeur même d'une oeuvre profondément enracinée qui est le plus souvent une exaltation, de la personne humaine et presque toujours du couple.

Alain Bosquet, poet și critic de artă, Paris.
Une superbe monographie que Ionel Jianou consacre à la sculpture de Zadkine.

Pierre Demeuse, critic de artă belgian.
Cet ouvrage est essentiel pour se mouvoir, pour comprendre, pour aimer l'oeuvre de Zadkine.

Pierre Rouve, critic şi istoric de arta, Londra.
The great merit of Ionel Jianou in his determination to retrace the mysterious paths of this incarnation of Brancusi's invisible univers: a birth of forms which is also the articulation of an idea.
Ionel Jianou opens the dialogue of the unexplorated links between Time and Form which breaks away from the stale stereotypes of the trete traditional criticism. The book of Ionel Jianou clear, profound and extremely well illustrated is a most valuable contribution to the still rare literature on modern art.

E. M. Cioran, scriitor, Paris.
Votre livre si riche, qui reflète admirablement la diversité ethnique de notre pays, a suscité chez moi la reaction suivante: comment se fait-il que de là-bas ait pu émigrer tant de peintres et sculpteurs et si peu d'écrivains? Serait-il plus aisé de manier l'image que le mot? Ce qui est sûr, c'est qu'en tournant les pages de votre livre, on n'a pas ce sentiment d'échec souvent inséparable de tout ce qui se rapporte à cette partie maudite du monde.

George Ciorănescu, scriitor, poet, esseist, Munchen.
Aţi înfăptuit un triplu miracol: diplomatic, strângând sub acelaş acoperământ artişti venind din orizonturi atât de diferite; tehnic, dând la iveală un volum atât de frumos înfăţişat si -cel mai mare dar previzibil ţinând seama de personalitatea autorului principal şi a coordonatorului întregei lucrări - reuşita culturală a întocmirii unei cărţi de vizită româneşti de interes internaţional, care revelează potenţe artistice nebănuite ale unui popor nespus de înzestrat dar atât şi nespus de obidit. O Antologie unică şi elocventă a artiştilor plastici români.

Eugen Drăguţescu, pictor, Roma.
Antologia Les Artistes Roumains en Occident este o carte splendidă şi admir munca depusă de autorii sai pentru realizarea ei.

Lucian Boz, scriitor, Sydney, Australia.
O prezentare splendidă atât la nivelul textelor cât si al machetei şi al reproducerilor în culori. Este o mare reuşită. Toţi cei care privesc această carte sunt entuziasmaţi căci totul în ea este admirabil.

Prof. Anghel Rugină, economist, Boston U. S. A.
Am primit cu mare admiraţie volumul Romanian Artists in the West. Nici că se putea concepe o mai bună reuşită! Este o mare bucurie să vezi ce se poate înfăptui prin cooperare dacă un grup de Români se dedică la o temă constructivă de afirmare a geniului de creaţie românesc. ..Cât de importantă este această lucrare se poate judeca din faptul că fără ea prea puţini şi-ar putea da seama de potenţialul de artă românească aflat peste hotare.

Mircea Ionniţiu, Los Angeles, U.S.A.
...Este o realizare de primă clasă care face cinste Academiei dar mai ales celor care au depus atâta muncă pentru a răspândi dovada că Românii, chiar şi în exil, sunt artişti!...Aţi depus o muncă gigantică în atât de scurtă vreme descriind în forme atât de originale şi bine ilustrate activităţile fiecăruia dintre artişti.

Monseniorul G. Cosma, rectorul Misiunii Catolice din Franţa.
Cartea Les Artistes Roumains en Occident este o preţioasă şi mare realizare. Ea pune în faţa Occidentului şi a lumii libere potenţialul creativ al Românului care s'a înfăptuit în Lumea liberă în periodul cel mai greu şi întunecat al Neamului Românesc depe glia lui strămoşească...Autorii Antologiei au făcut cunoscut lumii întregi valorile spirituale ale culturii româneşti. Vie recunoştinţă şi calde felicitari tuturor acelora care au contribuit la realizarea şi apariţia Antologiei Les Artistes Roumains en Occident!

Renata şi Fernand Guertin, Montreal, Canada.
Nous ne cessons de regarder, feuilleter, lire et relire, enfin d'admirer le splendide volume que vous nous avez envoyé. Cet ouvrage est un juste tribut à tous les artistes qui ont dû s'expatrier pour pouvoir s'exprimer librement. Cette Antologie sera bénéfique et utile à tout ceux qui croient encore aux valeurs humaines.

Georgeta Crainic, pictoriţă, Montreal Canada.
Prin Antologia Les Artistes Roumains en Occident aţi făcut un minunat cadou exilului românesc şi aţi adus un sprijin real artiştilor români din afara ţării. Fiecare pagină întoarsă este un univers încântător datorită luminii ce o aduceţi prin rândurile Dvs. ..Calitatea hârtiei, a imprimării, a reproducerilor depăşeşte aşteptările noastre. Volumul în ansamblu este foarte reuşit.

Vasile Drăguţ, fost rector al Institutului de arte plastice N. Grigorescu din Bucureşti, istoric de artă, profesor de istoria arte.
Les Artistes Roumaines en Occident e o carte superbă. Ca întotdeauna, nu ştiu ce să admir mai mult: arhitectura generală a cărţii, unde se poate recunoaşte măestria Dumneavoastră, seriozitatea şi bogăţia fişelor monografice sau frumuseţea prezentării poiligrafice.

Constantin Mara, pictor, Stockholm, Suedia.
Am primit Antologia şi trăiesc bucuria unei aşteptări fructuoase. Este atât de frumoasă! Deplina reuşită a unei nobile perseverenţe! Vă exprim mulţumirea pentru imensul ajutor moral pe care îl reprezintă, pentru noi, artiştii, întreaga Dumneavoastră activitate!

C. L. Popovici, critic și istoric de artă, Madrid.
Academia Româno-Americană de Arte și Științe a avut ideia de a publica o splendidă (adjectivul este perfect la locul lui) antologie a artiștilor plastici români din Occident. Dificultatea unei asemenea intreprinderi nu poate scăpa nimănui... A trebuit să se găsească un "tehnician" absolut ireproșabil la toate nivelele (de informație, de critică, de estetică, de editare, de tipografie etc) și nimeni altul ar fi fost mai calificat ca Ionel Jianu a cărui profesionalitate este mai presus de orice elogiu de circumstanță. Cât privește citata Academie am vrea să subliniem că numai editarea acestei opere în condițiile în care s'a făcut este suficientă ca să-i acrediteze existența nu numai pe plan românesc ci și pe plan internațional. Desigur că în materie de artă, această monografie este cea mai importantă publicație românească în străinătate (nu vorbim de țară unde așa ceva este de neconceput).

Șerban Epure și Letiția Bucur, pictori, New York.
Avem convingerea că o astfel de carte este extrem de importantă pentru întregul context actual al culturii românești.

Eugen Mihăescu, grafician al revistei Time, New York.
Sunt foarte mișcat și mi-e tare greu să găsesc cuvintele potrivite pentru a-mi exprima simțămintele pentru acela care a fost profesorul meu și e azi criticul și istoricul de artă Ionel Jianu... Textul e superb.

Ana-Maria Andronescu și Dumitru Cionca, San Diego, U.S.A.
Întotdeauna ați fost un entuziast, de acea nu ne mirăm că a-ti luat această splendidă inițiativă de a ne aduna pe noi visătorii, la un loc în filele unei cărți de mare calitate.

Sebastian Costin, ziarist, Tel Aviv.
Un dar de neprețuit pentru toți iubitorii de artă, un adevărta monument de cultură românească.

Mircea Șeptilici, pictor, actor, Montreal, Canada.
De multă vreme cred că minunile le fac numai oamenii. Și nu știu cui să mulțumim mai întîi pentru "minunea" ce o am în față: Les Artistes Roumains en Occident! O carte de referință cu care se vor mândri - sigur - cei de mâine!

Bucuresti, 1932

CUPRINS PARTEA II

SCRIERI INEDITE DE IONEL JIANU

Un triptic al prieteniei ..... p. 91
Prietenul meu Petru Comarnescu ..... p. 95
Prietenul meu Mircea Eliade ..... p. 121
Prietenul meu Constantin Noica ..... p. 145
Amintiri din activitatea mea editoriala ..... p. 164
Prietenul meu Ciucurencu ..... p. 186

UN TRIPTIC AL PRIETENIEI

Am recitit de curînd comentarul lui Constantin Noica la dialogul platonician Lysis - Despre prietenie. Noica arăta că vechii Greci foloseau pentru "prietenie" cuvântul philia care înseamnă în acelaş timp atracţie, simpatie, interes pentru cineva sau ceva. De aici s'au tras cuvintele filantropie (philia - anthropos), filosofie (philia - sofia), filologie (philia-logos) filarmoniça, etc. Pentru a exista însă o adevarată prietenie între oameni se cuvine ca atracţia, simpatia si interesul să fie reciproce.

O asemenea prietenie în înţeles socratic a existat acum vreo 60 de ani între patru fruntaşi ai tinerei generaţii dela 1930, anume Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Ionel Jianu şi Constantin Noica şi ea a durat pînă la sfîrşitul vieţii. Deşi cel mai vîrstnic dintre cei patru, am rămas singurul supravieţuitor şi de aceea mă simt dator să reconstitui din amintiri şi corespondenţe, povestea acestei prietenii exemplare, care a rezistat şi zbuciumului istoriei şi măcinării vremii şi obstacolelor depărtării.

Au existat între noi multe asemănări şi tot atâtea deosebiri. Toţi eram tineri cam de aceeaşi vârstă cu deiferenţe de doi sau patru ani între noi şi ne aflam toţi la începutul carierei noastre în activitatea publică. Toţi am avut o formaţie universitară, dar fiecare în altă parte a lumii: Comarnescu în Statele Unite ale Americii, Mircea Eliade în India, Constantin Noica în universităţile germane iar eu la Sorbona, Paris. Toţi am crezut în valorile calitative ale culturii şi am luptat pentru afirmarea lor. Mircea Eliade şi cu mine am avut catedre universitare de unde am putut exercita o influenţă directă asupra studenţilor noştri, pe când Petru Comarnescu şi Constantin Noica n'au ajuns să obţină asemena posturi, deşi aveau titlurile necesare pentru acordarea lor. Mircea Eliade şi cu mine ne-am desfăşurat o bună parte din activitatea noastră în Occident, cu posibilitatea de a asigura operei noastre o răspândire mondială, pe când Petru Comarnescu şi Constantin Noica şi-au văzut limitată acţiunea numai la animarea şi promovarea culturii în ţară.

Nici ca fire nu ne potriveam. Petru Comarnescu era entuziast, agitat, furtunos, spontan, exaltat, inimos, gata de acţiune, având idei îndrăzneţe, pe când Mircea Eliade era ponderat, stăpân pe sine, cu o putere de muncă extraordinară, bine organizat, având ţeluri precise, bine cumpănite, pe care le urmărea cu o perseverenţă neclintită până la realizare. Comarnescu era animator, Eliade înfăptuitor. Primul era risipit în zeci de acţiuni în domenii diferite, al doilea era concentrat, metodic, perfect planificat. Eliade era o voinţă, Comarnescu un vulcan. Mircea Eliade a avut satisfacţia de a vedea numele său dat catedrei la care profesa la Universitatea din Chicago. Constantin Noica avea o fire contemplativă, o înclinare către filosofie, un spirit subtil, preţios, care mânuia paradoxul cu o uimitoare abilitate. Nu avea nimic ostentativ, dar sub aparenta sa umilinţă, se manifesta o pătrunzătoare înţelepciune în descifrarea rosturilor adânci ale lumii şi ale vieţii. Era un dascăl şi un înţelept, care ştia să îndrume tineretul spre cultură prin dialogul socratic. Într-o scrisoare din 8 octombrie 1969, Noica îmi mărturisea: "Nu mai puţin m'ai mişcat, ca bunic, evocând lumea în care vor trăi nepoţii şi nepoţelele noastre. Va fi una mai bună? Şi mai putem noi înşine face ceva pentru ea? Eu o încerc în ce mă priveşte, nu atât cu cărţi, cât cu înverşunarea de a modela câţiva tineri pe plan de cultură. Oricum va fi lumea de mâine, cu siguranţă va fi una a culturii. Dacă mă îngrijorează puţin pentru noi faptul că oamenii de cultură viitori vor avea înzestrări sporite faţă de noi, privindu-ne ca un fel de vietăţi doar natural echipate în timp ce ei vor avea din plin un preţios echipament artificial - mă gândesc în schimb că bucuria noastră în faţa celor ale spiritului şi poate o anumită conştiinţă a întregurilor nu le vor mai fi date. Pe linia aceasta încerc să-mi însufleţesc prietenii tineri, după cum încerc să dau un sens creator anilor mei târzii. Dacă nu te bucuri în continuare şi tu, te cert în gând; dacă odihna ta nu e în vederea unui nou pousseu creator, te cert iarăşi. Îţi aştept deci realizările noi cu încredere şi dragoste."

Rezultă din acest fragment de scrisoare blândeţea lui Noica, încrederea lui în faptele de cultură, voinţa de a socoti tot răul spre bine şi căldura, afectivitatea unei statornice prietenii.

Şi iată acum mi-a venit rândul să-mi conturez autoportretul. Ceeace îmi defineşte personalitatea este în primul rând darul prieteniei. L'am avut încă din anii copilăriei şi am crezut întotdeauna că trebuie să acorzi un credit moral oamenilor. Am cules dealungul vieţii numeroase prietenii şi odată cu ele multe satisfacţii şi nenumărate decepţii. Dar continui să cred în prietenie ca un drum spre propria ta împlinire. Să nu rămâi indiferent, să ştii să te dăruieşti, să participi cu un sfat, un îndemn, un ajutor la problemele celorlalţi, să fi mereu prezent e mai mult decât o datorie, e un fel de manifestare a omeniei. A doua trăsătură caracteristcă a personalităţii mele este facultatea dăruirii de sine iar a treia gustul riscului şi al aventurii. În toate scrierile mele, în cursurile universitare, în numeroasele conferinţe pe care le-am ţinut dealungul lumii m'am dăruit neprecupeţit, am pus mult suflet şi tot ce am avut mai bun în mine. Poate de aceea, foştii mei studenţi de acum peste 3 decenii nu m'au uitat şi îmi scriu şi astăzi, exprimându-mi dragostea lor. E în această dăruire de sine şi o parte de orgoliu, o voinţă de a cuceri şi minţile şi inimile. Şi însfârşit, în toate acţiunile mele, în fiecare carte pe care am editat'o am ales riscul şi aventura. Şi pot spune că viaţa mea, care a traversat aproape veacul, a fost o mare şi pasionantă aventură.

Iată un autoportret făcut numai din lumini, fără umbre. Desigur, trebuie să existe şi ele. Adversarii mei mi-au reproşat că scriu cronici plastice sentimentale. Să zicem că avem un autoportret sentimental şi să ne mulţumim cu el. De fapt, n'a existat între noi o singură prietenie, ci şase: Comarnescu-Eliade, Comarnescu-Jianu, Comarnescu-Noica, Eliade-Jianu, Eliade-Noica, Jianu-Noica. Şi fiecare a avut un profil diferit.

Astfel, prietenia mea cu Comarnescu s'a întemeiat pe o solidaritate pe viaţă, un sprijin reciproc în momentele grele prin care amândoi am trecut, o deplină încredere în sinceritatea şi probitatea noastră intelectuală. Ea n'a fost întreruptă decât vreo doi ani, din 1961 până în 1963, când a fost reluată prin corespondenţă şi prin întâlniri cu prilejul călătoriilor lui Comarnescu în Occident.

Prietenia mea cu Mircea Eliade s'a desfăşurat în alte împrejurări şi a avut mai mult un caracter afectiv. Mircea a aflat în mine la început un interlocutor şi după plecarea sa în India, un colaborator pentru publicarea şi lansarea romanelor

sale. După 1935 relaţiile noastre s'au rărit iar din 1937 până în 1961 a urmat o lungă tăcere. Abia după sosirea mea la Paris, în iulie 1961 ne-am regăsit şi am reluat relaţiile prieteneşti, mărginite numai la scurte întrevederi în timpul vacanţelor sale anuale petrecute în Europa şi la o corespondenţă destul de redusă: vreo 30 de scrisori în 25 de ani.

Prietenia mea cu Noica a avut un caracter spiritual, de schimb de idei şi de cărţi, un dialog nutrit de o preţuire şi înţelegere reciprocă, de un viu interes pentru planurile de lucru şi realizările fiecăruia. Dar şi această prietenie a cunoscut lungi intervale de tăcere, unul din 1941 până în 1949, iar celălăt din 1957 până în 1968. Şi aci, prietenia s'a exprimat mai ales printr'o bogată corespondenţă. S-a pierdut, în vremurile de azi, obiceiul de a redacta lungi scrisori. Lumea e prea grăbită, ritmul vieţii e prea precipitat, iar telefonul oferă, peste ţări şi mări, posibilitatea unor comunicări directe şi imediate. Pe vremea noastră, ne povesteam şi ne destăinuiam în lungi scrisori, uneori de peste zece pagini, care deveneau adevărate monologuri, un fel "de vorbă cu sine însuşi". De aceea, sutele de scrisori din epoca 1961-1987 pe care le-am păstrat, primite dela Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Constantin Noica constituie nu numai un preţios document cultural ci şi o emoţionantă retrăire a momentelor privilegiate ale priteniei noastre.

Din amintiri şi extrase din aceste corespondenţe, voi încerca să întocmesc acest Triptic al prieteniei, care va evoca personalitatea şi activitatea prodigioasă a unor fruntaşi ai tinerei generaţii dela 1930, care şi-au înseminat numele în istoria culturii româneşti.

Prietenia mea cu Petru Comarnescu a durat aproape o jumătate de veac, din august 1926 până la moartea lui în noembrie 1970. Dar ea continuă şi azi, pentrucă imaginea lui a rămas vie în amintirea mea. Pentru mine, prietenia este o prezenţă afectivă şi spirituală, care înfruntă şi vremea şi depărtările.

Ne-am întâlnit pe scara care ducea la redacţia ziarului Politica aflată în strada Brezoianu. El urca, eu coboram. S'a oprit şi m'a întrebat:

-Dumneata eşti Ionel Jianu?

-Da, i-am răspuns. Şi Dumneata eşti...

-Petru Comarnescu, dar prietenii îmi zic Titel. De mult voiam să te cunosc, de când ţi-am citit corespondenţele din Paris. Hai să bem o bere şi să stăm puţin de vorbă.

Astfel a început prietenia noastră. Firesc. Spontan. Ca un semn şi o vrere a destinului. Am descoperit, în cursul convorbirii care a durat vreo două ceasuri, că avem numeroase puncte comune, adevărate afinităţi elective. Eram de aceiaşi vârstă, născuţi în acelaş an, în aceiaşi lună, eu cu 14 zile înaintea lui. Făceam aceleaşi studii, el înscriindu-se la facultatea de drept şi la cea de litere şi filozofie, pe când eu eram în anul trei la aceleaşi facultăţi la Paris. Aveam aceiaşi sete de cunoaştere, aceleaşi preferinţe şi preocupări artistice, aceiaşi dorinţă de a integra lumea în viaţa noastră spirituală. Amândoi începuserăm să colaborăm la reviste şi ziare şi aveam de gând să depunem o vie activitate culturală.

Când, în septembrie 1926, m'am înapoiat la Paris pentru a-mi continua studiile, ne-am făgăduit să ne scriem. Şi timp de aproape un an a durat o corespondenţă bogată care se află acum în arhiva Casei Memoriale Petru Comarnescu împreună cu cea purtată între 1929 şi 1960.

Când am revenit definitiv în ţară, în vara anului 1927, după ce mi-am luat licenţele respective, prietenia noastră şi-a reluat firul, cu atât mai mult cu cât am lucrat la aceleaşi

ziare şi reviste şi am făcut parte din grupul "tinerei generaţii de mai puţin de 30 de ani".

În toamnă, Scarlat Froda mi-a cerut să preiau cronica plastică la cotidianul Rampa, la care colabora şi Comarnescu. Mai târziu, fraţii Vladimir, Eugen şi Constantin Donescu, proprietarii şi conducătorii revistei Vremea, mi-au oferit cronica dramatică, pe care tocmai o părăsise prietenul meu, autorul dramatic Mircea Ştefănescu. Comarnescu a început să colaboreze la Vremea în 1929. A preluat la sfârşitul anului 1928 conducerea paginei a doua culturală la ziarul Ultima Oră de sub direcţia Micaelei Catargi, şi m'a chemat să-l ajut, încât din nou am lucrat împreună.

În primul număr din 28 decembrie 1928, el şi-a expus astfel programul, care era acela al "tinerei generaţii": "Vom încerca să realizăm o revistă vie, adică vom adânci actualitatea, dinamizând problemele... Vom căuta să întrunim frumosul cu eticul şi valorosul cu interesantul. Din această pagină vor respira adevărul şi puternicul dela informaţiile critice şi până la articolele de idei...În numele spiritului şi al valorilor, vom lua atitudini faţă de toate manifestările culturii...Vom şti să denunţăm inconformităţile spirituale, falsele poziţii, pseudo-apostolatul, nevaloarea strecurată drept valoare, obrăznicia şi prostia cu pretenţii de curaj şi înţelegere". Reiese din acest text poziţia combativă, intransigentă, hotărâtă la o luptă vehementă pentru ridicarea nivelului vieţii noastre culturale şi purificarea ei.

Colaborarea cu Petru Comarnescu a fost cât se poate de rodnică şi de armonioasă la Ultima Oră. Ne completam de altfel foarte bine. El era mai entuziast, mai agitat, mai furtunos, mai exaltat, mai repezit, având numeroase iniţiative şi idei îndrăzneţe, pe când eu eram mai calm, mai chibzuit, mai cumpănit, având o experienţă mai vastă în redacţiile şi în lumea artistică a Parisului şi o cunoaştere mai directă a realităţii. Ne înţelegeam de minune şi de multe ori, prin ponderea mea, iniţiativele lui cutezătoare deveneau realizabile. Dar lui Petru Comarnescu i se datorează acea vitalitate, acea forţă animatoare, acea vervă polemică, acea năzuinţă spre modernitate şi acel spirit umanist care au definit pagina a doua a Ultimei Ore.

Ne întâlneam aproape în fiecare zi la redacţie şi uneori serile fie la mine acasă, în strada Grigore

Petru Comarnescu, București, 1963

Alexandrescu, fie la el, în strada Icoanei, în casele doamnei Netter, mătuşa lui, care-l găzduia. La aceste reuniuni serale mai participau Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Mihail Sebastian, Haig Acterian, Constantin Noica, Barbu Brezianu, Dan Botta, Vojen, Victor Stoe, Mihail Polihroniade şi poetul Ion Barbu, care stătea tăcut într'un colţ fumându-şi pipa şi ascultând discuţiile noastre aprinse, sau Aurel Broşteanu, care era judecător la Ploeşti şi venea numai din când în când la Bucureşti. În primăvara anului 1929, Comarnescu a dat la el acasă o recepţie în cinstea lui Matei Caragiale, căruia ii dedicase o pagină omagială în Ultima Oră, comentând elogios Craii de Curte Veche pe care generaţia noastră îl considera ca cel mai bun roman din ultimii ani.

Impetuos şi uneori agresiv, a avut numeroase polemici care au animat viaţa culturală din acea epocă. În caietele de sinteză naţională în cadrul secolului XX, "Acţiune şi Reacţiune" revista pe care am publicat'o împreună cu Mihail Polihroniade şi Constantin Noica, Petru Comarnescu a dus o campanie violentă împotriva grupării dela revista Gândirea şi îndeosebi contra lui Nichifor Crainic pe care l'a tratat drept un "aventurier al gândului", un "pseudo-apostol". Într'o scrisoare adresată lui Mircea Eliade la Calcuta în februarie 1929 îi spuneam: "Comarnescu a stârnit o furtună prin impetuoasele lui atacuri. Şase gazete îl atacă în acelaş timp. Titel exultează că şi-a "lansat" astfel Ultima Oră. Şi "revizuirile" vor urma. Printre primele victime vor fi Crainic şi cei dela Gândirea. E enorm de amuzant!" Entuziasmul, forţa explozivă a temperamentului său, ascuţimea spiritului, sinceritatea şi autenticitatea dădeau atacurilor sale o eficacitate şi o savoare deosebită. Dar niciodată ele n'au fost perfide sau triviale, niciodată ele n'au purtat asupra vieţii personale a celui atacat, ci au rămas pe tărâmul ideilor şi al poziţiilor spirituale. Desigur, verva sa muşcătoare i-a procurat mulţi duşmani, care l'au urmărit o viaţă întreagă şi l'au împiedicat să aibă o carieră universitară.

În această perioadă a avut o activitate prodigioasă. A publicat cronici literare. plastice, dramatice, cinematografice, muzicale, coregrafice, studii de filozofie şi de cultură generală, a organizat anchete - dintre care aceea asupra Specificului naţional a făcut o deosebită senzaţie - a dus o viaţă mondenă, a asistat la premierele teatrale, la concertele dela

Ateneu, la spectacolele de operă şi de balet, la curse şi la concursurile şi match-urile sportive. Găsea timp pentru toate şi era mereu într'o agitaţie febrilă. La un vernisaj a avut un conflict cu pictorul L. Biju, care s'a terminat printr'o încăierare şi o ieşire pe teren. Duelul cu pistolul a avut loc în pădurea Băneasa, iar martorii lui au fost sculptorul Ion Jalea şi criticul de artă Oscar Walter Cisek. S-au tras două focuri de către fiecare adversar. Titel, generos, a tras în aer, deşi el era cel ofensat, pe când Biju l'a ţintit fără a-l nimeri. Duelul s'a sfârşit fără ca adversarii să se fi împăcat pe teren.

În luna august 1929, Comarnescu a plecat în Statele Unite cu o bursă pentru a-şi lua doctoratul în filozofie la Southern University of California, din Los Angeles. Timp de doi ani, a străbătut aproape toate Statele Americii, a studiat oamenii, felul lor de viaţă, locurile, obiceiurile, alcătuirea socială şi după ce şi-a predat teza intitulată Natura frumosului şi relaţia lui cu binele (Kalokagathon) s'a înapoiat în ţară în vara anului 1931, reluându-şi activitatea multilaterală cu acelaş entuziasm. Între timp însă, Ultima Oră îşi încetase apariţia, iar eu conduceam pagina a doua la ziarul La Nation Roumaine. În toamna 1931 am organizat împreună gruparea Forum care a ţinut la Fundaţia Regele Carol I depe calea Victoriei un ciclu de 12 conferinţe pe tema Explicaţia Timpului Nostru. Cum n'aveam bani pentru a plăti chiria sălii, Tzigara Samurcaş, directorul Fundaţiei, ne-a dat'o pe datorie, deoarece el era şi conducătorul cenaclului Convorbiri literare din care făceam şi eu parte. Conferinţele au atras un auditoriu atât de numeros încât ne-a fost uşor să plătim chiria sălii după încheerea ciclului. Conferenţiarii au fost, după câte îmi amintesc Mircea Eliade, Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Mihail Sebastian, Ionel Jianu, C. Noica, Sergiu Condrea, Mihail Polihroniade, Ion Cantacuzino, Şerban Cioculescu.

După sfârşitul conferinţelor, am hotărât să prezentăm în sezonul următor 1932-1933 un nou ciclu pe tema Marile Figuri ale secolului XX şi am reţinut aceiaşi sală. Am ales oameni de ştiinţă ca Einstein, Freud, soţii Curie, scriitori ca Marcel Proust, Rainer Marią Rilke, Rabindranath Tagore, André Gide, istorici ca Pârvan şi Nicolae Iorga, oameni politici ca Lenin, Trotski şi Mussolini. Ne aflam abia în prima treime a veacului astfel că nu prea aveam de unde alege subiectele

conferinţelor. Dar în toamna 1932, gruparea Forum s'a dizolvat, deoarce colegii mei au alcătuit fără mine, o nouă grupare numită Criterion, care a preluat atât tema şi subiectele conferinţelor alese, cât şi sala pe care o reţinusem eu. Aceasta a fost prima spărtură în rândurile "tinerei generaţii". Timp de un an, n'am mai avut nici un contact cu foştii mei colegi. În 1934 însă, Sandu Tudor, Zaharia Stancu şi Victor Medrea, au pornit o campanie odioasă în ziarul Credinţa împotriva lui Mircea Vulcănescu, Petre Comarnescu şi Gabriel Negri, unul dintre cei mai talentaţi coregrafi din vremea aceea, care dăduse un spectacol de dans la Operă. Cum aveam un birou de avocatură, Petru Comarnescu mi-a cerut să intentez un proces de calomnie în numele lui şi al prietenilor săi. La această acţiune s'a asociat şi Mihail Sebastian, care era pe atunci secretar în biroul de avocatură al lui Saşa Roman şi amândoi am pledat la Tribunal procesul pe care l'am câştigat obţinând condamnarea acuzaţilor. Aceştia au făcut apel şi până la judecata lui, a intervenit o amnistie în urma căreia dosarul a fost închis.

În felul acesta, prietenia noastră şi-a reluat firul fără nici o altă întrerupere, până la sfârşit.

În cursul anului 1935, ideologiile au înlocuit idealurile, gruparea Criterion s'a dizolvat, "tânăra generaţie" s'a destrămat şi fiecare şi-a urmat propriul său destin. Dar drumul meu şi acela al lui Petru Comarnescu au mers împreună. În 1937, mi-a venit în ajutor procurându-mi de la editura Fundaţiilor Regale două traduceri din limba engleză: Cucerirea Polului Nord de Amiralul Peary şi Soare de Paşti de Peter Neagoe.

Cam în aceiaşi vreme, datorită lui, am fost chemat să colaborez la ziarul în limba franceză Excelsior, proprietatea fostului său socru Manolescu-Strunga. O adevărată solidaritate de viaţă s'a creat între noi şi de câte ori s'a ivit prilejul ne-am ajutat unul pe altul.

Când s'a înfiinţat Galeria Căminul Artei i-am dat să scrie câteva prefeţe la expoziţiile colective pe care le organizam iar apoi, la editura cu acelaş nume i-am încredinţat redactarea monografiei despre pictorul Francisc Şirato, care a apărut in 1945, fiind prima sa carte de artă.

Comarnescu venea aproape în fiecare săptămână la Căminul Artei unde îşi întîlnea artiştii preferaţi Pallady, Ţuculescu, Şirato, Iser, Lucian Grigorescu, Togo Catargi, Lucia

Demetriade Bălăcescu, Magdalena Rădulescu, Olga Greceanu, Ciucurencu, Ion Mirea, Horia Damian, Ion Vlad, C.Paulet, etc. Ducea discuții aprinse cu criticii de artă Mircea Nădejde, Niculae Argintescu-Amza, V. Beneș, G.M. Cantacuzino, Ion Frunzetti, sau Adrian Maniu, Aurel Vladimir Diaconu, Al. Paleologu, etc. Cunoștea și colecționarii care veneau regulat să mai afle noutățile din domeniul artei sau știrile de la Radio Londra despre înfrângerile armatelor hitleriste. Dintre aceștia cei mai asidui erau Zambaccian, dr. Dona, consilierul de la Curtea de Casație Lazăr Munteanu, doctorii Garoiu și Siligeanu, avocații Emil Ottulescu, Aznavurian, Marin Dima, ing. Laserson și alții.

Împreună am întemeiat in 1945 prima Asociație română a criticilor de artă al cărui președinte am fost ales și care a organizat la Fundație un ciclu de conferințe despre Maeștrii Artei Franceze în sec. XIX unde Comarnescu a vorbit despre Cezanne iar eu despre Renoir. L'am invitat să colaboreze și la revista Lumină și Coloare, pe care am condus'o din 1945 pînă în 1947.

În urma desființării Baroului de Ilfov, avocații au trecut într'un Colegiu nou, în care n'am fost admis fiind considerat ca "vîrf". În schimb ca membru al Societății Scriitorilor Români încă din deceniul trecut, am fost transferat din oficiu în noua Uniune a Scriitorilor din R.P.R. Am renunțat definitiv la cariera de avocat, pe care am practicat'o timp de 20 de ani, și m'am consacrat pe deplin activității de scriitor. La 1 ianuarie 1950 am fost numit, datorită lui Comarnescu, inspector la Direcția Teatrelor unde el era funcționar de vreo 20 de ani și timp de zece luni am lucrat în aceleași birouri, împreună cu Francisc Munteanu, Titus Popovici, Moglescu și Ida Bărbuță. Alcătuiam o echipă foarte reușită și dădeam rezultate bune, pînă ce, la începutul lunii octombrie 1950 am fost concediați toți, rând pe rând, afară de Bărbuță. Ce s'a întâmplat? Titus Popovici scrisese un poem satiric în stilul cronicilor lui Neculce, în care glumea pe socoteala colegilor săi din același Minister. Poemul a ajuns în mâna cadrelor superioare care n'au apreciat asemenea glume și rezultatul a fost că ne-am pierdut toți slujba. Dar tot răul spre bine. N'a trecut mult și în februarie 1951 am fost chemat la direcția Editurii de Stat pentru Literatură și Artă unde mi s'a încredințat sarcina de a înființa și organiza o secție de

artă plastică. Timp de zece ani, la început la ESPLA, apoi la editura Meridiane, am condus secţia de artă plastică ajungând să public peste 200 de volume în diferite colecţii, dela monografiile cu cataloage ştiinţifice până la colecţia Caiete de artă populară, dela ghidurile muzeelor până la colecţia Monumentele Patriei Noastre sau la colecţiile Maeştri Artei Româneşti şi Maeştrii Artei Universale, etc. Bineînţeles, Comarnescu a fost cel mai activ colaborator la aceste două ultime colecţii scriind pentru prima albumele Marius Bunescu, A. Baltazar, G. Popovici, Luchian, iar pentru a doua acela consacrat lui Deineka, după câte îmi amintesc. În colecţia marilor monografii a publicat aceea despre Băncilă şi în colaborare cu mine, primul catalog ştinţific al operei lui Ştefan Luchiam. Această colaborare a continuat şi pentru volumul Les Maîtres de la Peinture Roumaine au XX-e siècle, editat de Institutul pentru relaţii cu străinătatea în 5 limbi franceză, engleză, germană, spaniolă şi rusă. Deasemeni, a participat la culegerea de texte Mărturii despre N. Grigorescu cu un studiu important despre Natura în opera lui N. Grigorescu. Un substanţial ajutor i-am dat şi pentru publicarea uneia dintre cele mai importante dintre lucrările sale Îndreptar artistic al monumentelor din Nordul Moldovei care a însemnat o contribuţie valoroasă la reconsiderarea comorilor de artă românească. În toată această intensă activitate, care a durat aproape 11 ani, ne-am sprijinit reciproc, ne-am sfătuit şi am lucrat împreună. O încredere deplină ne dădea sentimentul că nu eram singuri în lupta noastră pentru afirmarea adevăratelor valori ale artei româneşti.

Comarnescu venea deseori în locuinţa noastră din Bulevardul Dacia pentru a discuta problemele şi dificultăţile ce ni se iveau în activitatea şi în viaţa artistică. Făceam amândoi parte din secţia de critică a Uniunii Artiştilor Plastici şi asistam la şedinţele acestei asociaţii luând parte la dezbateri, ţinând conferinte, pronunţând discursuri la vernisagii, scriind prefeţe la cataloagele expoziţiilor, etc. Eram foarte solicitaţi, mai ales de artiştii tineri, care ştiau că pot afla la noi mai multă înţelegere, principiul nostru fiind că nimeni nu are dreptul "să ucidă nădejdea". Colaboram la numeroase reviste şi ziare din ţară cu cronici plastice (Arcades, Arta, Contemporanul, Gazeta Literară, Tribuna, Steaua, Facla, Informaţia Bucureştiului, etc). Când am plecat,

în iulie 1961, ultimul prieten pe care l'am văzut a fost Petru Comarnescu. I-am predat o parte din arhiva mea, colecţiile ziarelor Ultima Oră şi Rampa, pe care le aveam legate pe mai mulţi ani şi câteva cărţi cu dedicaţii la care ţineam. Nu ne-am spus "adio" la despărţire, ci "la revedere", ştiind că ne vom revedea, că drumurile noastre se vor întâlni din nou.

Şi aşa s'a întâmplat. În anul 1966, Comarnescu a fost numit comisar al Pavilionului Român la Bienala din Veneţia, unde a prezentat expoziţia Ion Ţuculescu. Mi-a scris cerându-mi să viu să-l ajut la organizarea expoziţiei şi a propagandei care urma să fie făcută în jurul ei. Mă înscrisesem însă la Congresul PEN-CLUB-ului care urma să se deschidă la New York cam în acelaş timp cu Bienala. Plănuisem să plecăm apoi în insulele Hawai, la invitaţia Universităţii din Honolulu. Am renunţat la această călătorie şi m-am dus cu soţia mea la Veneţia pentru a-l întîlni pe Comarnescu şi a-i da o mână de ajutor la organizarea expoziţiei Ţuculescu. Am tras ca de obicei la Pensione Ca d'Oro, unde după vreo două zile a sosit Titel. Şi timp de mai bine de o lună am fost aproape tot timpul împreună. Îl sfătuisem încă din martie să trimită catalogul expoziţiei şi o invitaţie la vernisaj tuturor criticilor şi istoricilor de artă mai importanţi pe care-i cunoşteam de când fusesem ales membru al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Artă la congresul din Mexico în 1962. La aceste congrese care se ţineau în fiecare an în altă ţară am participat până în 1984 şi am legat multe prietenii cu personalităţi proeminente din lumea artelor. Aceste relaţii au fost folosite cu iscusinţă de Comarnescu pentru a atrage atenţia asupra Pavilionului României la Bienala din Veneţia. Comarnescu avea un admirabil dar de animator, determinând în mare măsură răsunetul pe care l-a avut expoziţia Ţuculescu. La aceeaşi Bienală, un alt artist român a fost prezentat în Pavilionul Franţei: Victor Brauner, unul dintre reprezentanţii de frunte ai suprarealismului. Atât Ţuculescu cât şi Brauner ar fi putut obţine Premiul Bienalei, dacă regulamentul n'ar fi prevăzut că nu putea fi acordat decât artiştilor în viaţă. Şi atât la Ţuculescu cât şi la Brauner erau expoziţii postume.

După o despărţire de cinci ani, l-am regăsit pe Titel neschimbat. Avea aceiaşi tinereţe sufletească şi spirituală, aceiaşi pasiune pentru artă, aceiaşi năvalnică impetuozitate şi

în gândire şi în fapte. Împreună am vizitat bisericile şi palatele veneţiene care conţin nepreţuite comori artistice, am fost la Torcello pentru a revedea minunatul mozaic bizantin, am colindat străzile, piaţetele şi monumentele Veneţiei şi ne-am ospătat în micile "trattoria" cu savuroasa lor "pastaciuta". Îmi amintesc de vizita pe care am făcut'o la Ca'Barbaro, depe Canal Grande, datorită soţilor Siegfried, care-i cunoşteau pe proprietari. Era un palat din secolul XVI cu o minunată faţadă gotică. Dar şi mai interesantă era grădina interioară cu scările, arcadele şi rafinamentul unei arhitecturi cu graţioase dantelări de piatră. Comarnescu, care conducea grupul nostru de Români din care făceau parte şi Ion Vlasiu, Ion Nicodim şi alţi artişti, nu se mai sătura admirând mobilierul pictat în verde, draperiile, picturile din interior, acea subtilă armonie, acea rafinată atmosferă care domnea în încăperile acestui palat unde totul era menit să facă desfătarea stăpânilor. L'am invitat pe Comarnescu să vină la Paris la sfârşitul lui iulie. A stat vreo două săptămâni, vizitând atelierul lui Brâncuşi reconstituit la Muzeul National de Artă Modernă depe avenue du President Wilson, stela funerară Sărutul şi mormântul lui Brâncuşi din cimitirul Montparnasse, locul din Impasse Ronsin unde trăise Brâncuşi şi alte vestigii brâncuşiene. Îmi amintesc de prânzul dela Eugen Ionescu la care a luat parte şi Cioran şi unde am evocat toţi patru amintiri din vremea "tinerei generaţii".

Întors în ţară, Comarnescu îmi scria la 15 august 1966: "Sunt şi acum sub impresia săptămânilor petrecute cu voi la Veneţia şi la Paris, de unde m'am întors împrospătat, aerisit şi totodată covârşit de atâtea lucruri văzute, de atâtea frumuseţi pe care le-am apreciat adesea împreună. Mă mir şi eu cum de am rezistat aşa de bine la activitatea dela Bienală, la atâtea vizite şi întrevederi cu oameni interesanţi, la atâtea vizite de monumente şi muzee... Se pare că cei din ţară au apreciat drept pozitivă activitatea mea din străinătate. În raportul despre răsunetul expoziţiei Ţuculescu am menţionat sprijinul dat de tine prin emisunea despre expoziţia Ţuculescu şi cea a lui Brauner la B.B.C., prin relaţiile ce mi le-ai făcut cu unii critici şi personalităţi de vază."

Anul 1967 a fost bogat în evenimnete. Se împlineau 50 de ani dela moartea lui Rodin şi cu acest prilej am pregătit o monografie consacrată acestui mare artist în colecţia Les

Grands Sculpteurs pe care o inaugurasem în 1963 cu monografia Brâncuşi. Am invitat 24 de critici de artă mai de seamă din lumea întreagă să participe la un Omagiu lui Rodin, care urma să apară în fruntea cărţii. Toţi cei solicitaţi au acceptat: André Malraux, Jean Cassou, Raymond Cogniat, Pierre Courthion, Pierre Descargues, B. Dorival, Waldermar George, Paule-Marie Grand, Henry Perruchot, Michel Ragon, Gaetan Picon din partea Franţei, Sir Herbert Read din partea Marei-Britanii, W. Grohmann din partea Germaniei, Giuseppe Marchiori din partea Italiei, P. Spiteris din partea Greciei, Jorge Romero Brest reprezenta Argentina, N. Cassareva Uniunea Sovietică, A. M. Hammacher Olanda, Claude Jasmin Canada, Haavard Rostrup Danemarca, G. Brys-Schatan Belgia, Jorge Crespo de la Serna Mexico, Bo Wennberg Suedia iar Petru Comarnescu reprezenta România. În felul acesta asiguram prietenului meu şi României o prezenţă .într'o manifestare mondială. J.J. Sweeney din Statele Unite îmi făgăduise că va participa la acest omagiu dar nu mi-a trimis manuscrisul la timp. Tot în 1967 am editat cartea Témoignages sur Brancusi de Petru Comarnescu, Mircea Eliade şi Ionel Jianu căci se împlineau 10 ani dela moartea lui Brâncuşi. În prefaţa acestei cărţi scriam: "Cele trei studii reunite în acest volum sunt scrise de trei tineri sexagenari, care şi-au făcut împreună debutul în activitatea culturală acum 40 de ani. Pe vremea aceea, ei au preconizat un existenţialism premergător, care n'a avut însă nici un ecou pentrucă circuitul limbii române era limitat...Toţi trei l'au cunoscut pe Brâncuşi personal şi s'au bucurat de prietenia lui. Toţi trei au o cunoaştere adâncită a artei populare româneşti şi a istoriei poporului lor. Fără a se consulta dinainte, au tratat acelaş subiect şi au ajuns la aceleaşi concluzii, dar fiecare în felul său. Rezultă din lectura acestor trei studii atât fondul lor comun cât şi diferenţele care îi separă. Fondul comun este apartenenţa la aceiaşi cultură. Diferenţele sunt datorate temperamentului fiecăruia, felului lor propriu de a gândi şi a se exprima. Ei au fost în măsură să înţeleagă mai bine rădăcinile adânci ale artei lui Brâncuşi pentrucă acest mare creator s'a hrănit din comoriîe culturii româneşti având în acelaş timp un orizont universal."

Am primit în iunie 1967 textele lui Petru Comarnescu şi Mircea Eliade şi cartea a apărut la începutul lui octombrie,

adică în mai puţin de patru luni, ţinând seamă şi de vacanţa de vară. A sosit la Bucureşti tocmai în timpul Colocviului Brâncuşi, spre marea bucurie a lui Comarnescu, care-mi scria că publicarea studiului său în această carte a fost una din marile satisfacţii ale vieţii sale şi că cele 10 exemplare primite le-a distribuit personalităţilor mai de vază dela Colocviu.

În septembrie 1967 ne-am întîlnit din nou în Italia, la Congresul Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Artă dela Rimini, unde ni s'a acordat lui Titel şi mie câte o medalie de aur pentru "contribuţia adusă la cunoaşterea operei lui Brâncuşi". Dela Rimini congresiştii au făcut o excursie la Urbino, unde am admirat frescele lui Piero della Francesa din Palatul Ducal, apoi am continuat cu opriri la Ravena până la Veneţia. Acolo ne aştepta Mircea Eliade. Şi toţi trei reuniţi după atâta amar de vreme, am petrecut două săptămâni minunate, reluând vechile noastre discuţii de odinioară şi povestindu-ne păţaniile şi înfăptuirile, preocupările şi aspiraţiile din ultimii 30 de ani. Astfel s'a încheiat acest an 1967 atât de satisfăcător în povestea prieteniei noastre.

Deşi am fost invitat la Colocviul Brâncuşi care a avut loc în octombrie 1967 la Bucureşti, n'am putut să mă deplasez din Paris fiind reţinut de numeroase obligaţii profesionale.

În ianuarie 1968, Comarnescu a plecat în Statele Unite pentru a prezenta timp de două luni expoziţia Ţuculescu în mai mult oraşe americane. În luna septembrie 1968 ne-am revăzut la Congresul Asociaţiei Intrernaţionale a Criticilor de Artă din Bordeaux şi am petrecut împreună la Paris vreo două săptămâni.

Ultima noastră întâlnire a fost în toamna anului 1969 la Congresul aceleaşi asociaţii care a avut loc în Danemarca, Suedia, Norvegia. Comarnescu părea mai obosit, mai puţin vioi şi întreprinzător. Ne-am despărţit la aeroportul din Oslo, fără a avea presentimentul că ne vedeam pentru ultima oară, dar cu inima grea şi gânduri triste.

În 1970 amândoi am fost bolnavi. Eu am avut o criză cardiacă după urma oboselii din ultimii ani când am publicat 5 monografii şi trei cărţi scrise de mine din 1967 până în 1969, iar Comarnescu a intrat in spital în iunie şi şi-a dat sfârşitul la 27 noembrie 1970.

Comarnescu a fost reprezentantul cel mai tipic al teoriei "trăirismului" emisă de tânăra generaţie prin anii 1928. În ce

consta acest "trăirism"? În trăirea la înaltă tensiune, în promovarea acţiunii ca cel mai bun mijloc de a se realiza pe sine şi de a-şi afirma propria identitate şi, în al treilea rând, în căutarea unei sinteze între tradiţie, modernitate şi trăirea în contemporaneitate. Fără a-l fi citit pe Martin Heidegger, noi am precedat cu mai bine de un deceniu şi jumătate existenţialismul lui Sartre.

Am păstrat 117 scrisori primite dela Comarnescu din 1963 până în 1970, cea din urmă datând 23 noembrie 1970 cu câteva zile înainte de încetarea lui din viaţă. În aceste scrisori, Comarnescu se defineşte admirabil pe sine. Am scris în 1971 o prefaţă, care n'a fost publicată, pentru o carte postumă a prietenului meu. O redau aici aproape în întregime pentrucă, recitind'o, am constatat că poate completa aceste amintiri. Prefaţa se intitula "Lupta lui Petru Comarnescu pentru promovarea operei lui Brâncuşi".

Se desprinde din această corespondenţă marea pasiune pe care Comarnescu a pus-o în slujba luptei pentru promovarea operei lui Brâncuşi, pentru o mai dreaptă înţelegere a rosturilor ei adânci. Pentru a urmări astfel nenumăratele conferinţe pe care le-a ţinut în cele mai de seamă oraşe ale ţării, ca şi în Elveţia, Franţa, Spania, Statele Unite ale Americii, emisiunile de radio şi de televiziune, articolele şi studiile publicate în presa românească şi în cea din streinătate, comentariile sale despre publicaţiile şi manifestările în legătură cu Brâncuşi. Dar mai ales reiese din aceste scrisori vitalitatea lui extraordinară, firea lui entuziastă, mărinimia lui şi dăruirea de sine, omenia lui şi încrederea în valorile spirituale. Umanist, Petru Comarnescu a fost prin setea lui de cunoaştere care cuprindea cele mai variate domenii de manifestare a culturii. Legat de realităţile specifice ale ţării sale, el se străduia să le integreze în valorile universale, încredinţat că numai sub cerul lumii ele pot afla rostul lor adevărat. Două extrase din scrisorile sale ne arată cum singur îşi definea poziţia.

"Amândoi am muncit enorm, îmi spunea el în scrisoarea din 23 iunie 1963. Pe amândoi ne-a susţinut şi ne susţine dragostea de artă, bucuria de a cunoaşte cât mai mult din valorile gândirii şi creaţiei umane, participarea la ce este mai viu şi mai semnificativ în contemporaneitate şi în reconsiderarea valorilor trecutului...În ceeace mă priveşte, nu

regret că m'am fărămiţat în zeci de îndeletniciri intelectuale - dela artele plastice la muzică şi dela literatură la teatru. În felul acesta, dacă nu m'am realizat pe deplin în măsura în care aş fi putut cu mai multă concentrare şi aplicare doar într'un singur domeniu, în schimb am satisfacţia că nu am trecut nepăsător prin viaţă şi că n'am ignorat aproape nimic din tot ce a fost vrednic de cunoscut, apreciat, trăit în timpul vieţii mele. Sigur că oameni ca noi se consumă enorm, dar cel puţin se consumă pe un plan mai înalt şi mai complex. Dacă am fi fost mai insensibili, dacă n'am fi pus inimă în toate, ne-am bucura acum de o sănătate mai bună. Mulţi dintre cei care trăiesc îndelungat nu au prea pus nimic la inimă, au fost mari egoişti, au trăit detaşati de tumultul vieţii, dar - credemă - nu-i invidiez."

În scrisoarea din 23 aprilie 1969 Comarnescu declara referindu-se la un comentar pe care-l publicasem despre studiul său Vechimea şi modernitatea artei din Maramureş şi Oaş:

"M-a impresionat adânc caracterizarea făcută activităţii şi preocupărilor mele. Cred că nimeni nu a văzut mai clar cele trei trăsături ale orientării mele, nimeni nu le-a subliniat aşa cum ai făcut tu şi din adâncă prietenie şi din cunoaşterea reală a ceace am scris şi promovat pe diferite căi. Ai subliniat multilateralitatea preocupărilor multora din generaţia noastră, iar la mine integrarea fenomenului artistic ca fapt de cultură, ca aparţinând structurii unei culturi. A doua trăsătură accentuată în preocupările mele a fost admirabil sintetizată chiar dacă sintetic când ai spus că în felul acesta se cunosc mai adânc izvoarele artei şi totodată perspectivele ei în viitor, aceasta dualitate câştigând şi trecutul şi prezentul şi viitorul în cunoaşterea şi însufleţirea artei în devenire. În fine, cu spiritul tău sistematic, iubitor de categorisiri filozofice, ai accentuat drept a treia trăsătură a preocupărilor mele corelaţia dintre specificul naţional şi universalitate, permanenta căutare în valorile tradiţiei care să fie valabile şi pe plan universal. Îţi mulţumesc pentru toate şi pentru caracterizarea că aş fi însufleţitor în cultura noastră, stimulator al unor curente de opinii. Unii colegi sau cei mai tineri nu prea ştiu lucrurile acestea sau nu le observă, voit sau nevoit."

Corespondenţa noastră începe cu scrisoarea lui din 17 ianuarie 1963. În răspunsul meu se pare că i-am anunţat

apariţia cărţii mele despre Brâncuşi aflată pe atunci sub tipar, deoarece Comarnescu se înflăcărează şi în scrisoarea următoare din 23 februarie 1963 îmi vorbeşte pe o pagină şi jumătate de această chestiune, adăugând către sfârşit:

"Sper să scriu cândva în colecţia Oameni de seamă sau altundeva o biografie a lui Brâncuşi în genul acelora despre Luchian şi Tonitza. În martie voi ţine la Craiova o conferinţă depre Brâncuşi şi voi vedea încă odată ce are muzeul de acolo din Brâncuşi. Aştept cu nerăbdare cartea ta despre Brâncuşi unde vei arăta mai clar decât criticii străini cât şi români, ce de legat de folclor şi de arta populară a fost." În aceiaşi scrisoare din 23 februarie 1963 îmi cerea:

"Dacă dai biografia extensivă, nu mă uita nici pe mine. Studiul meu se intitulează Valoarea românească şi universală a sculpturii lui Brâncuşi şi a fost publicat în Revista Fundaţiilor Regale XI, 6 iunie 1944. Deasemenea în revista Criterion am publicat un articol despre Brâncuşi însoţit de un desen de el cu Leda pe un soclu circular şi cu alte opere din atelier, pe care nu-l văd nicăieri reprodus. Şi tu şi eu am scris prin 1937-1938 articole despre Brâncuşi şi i-am luat interviuri când era în ţară."

Petru Comarnescu l'a cunoscut pe Brâncuşi în luna octombrie 1938 în următoarele împrejurări: Brâncuşi venise în ţară pentru a participa la inaugurarea ansamblului monumental dela Târgu-Jiu şi înainte de a se înapoia la Paris, s'a oprit pentru câteva zile în Capitală. Trăsese la Hotelul Majestic depe Calea Victoriei colţ cu bulevardul Elisabeta unde mă poftise să vin să-l văd căci ne cunoscusem prin 1927 când Ilarie Voronca mă adusese pentru prima dată în atelierul din Impasse Ronsin. Fără a-i mai cere învoirea, am venit la Hotelul Majestic însoţit de Comarnescu. S-au simpatizat dela bun început şi întrevederea noastră s'a transformat într'o tacla care a durat pînă în zori. Brâncuşi era într'o vervă extraordinară. Ne-a cucerit povestindu-ne tot felul de întîmplări din viaţa sa, vorbindu-ne de greutăţile întâmpinate în primii ani petrecuţi la Paris, de drumul făcut pe jos dela Munchen la Paris, de conflictul cu vameşii americani care contestau că Pasărea în văzduh ar fi o operă de artă pentrucă nu semăna cu nici o pasăre, de călătoria sa în India şi de alte peripeţii. Am pus atunci la cale întocmirea unei monografii despre viaţa şi opera sa. Brâncuşi ne-a încredinţat o serie de

fotografii, cele mai multe luate chiar de el, şi ne-a făgăduit că ne va trimite şi altele. Ne-a dat o dedicaţie pe o fotografie în care figura lucrând în atelier. A fost o întrevedere de neuitat, o seară minunată pe care am petrecut'o ascultându-l cum ne povestea cu vorba lui sfătoasă şi înţeleaptă. De atunci nu ne-a mai fost dat să ne mai vedem. Dar am rămas toţi trei - Brâncuşi, Comarnescu şi cu mine - legaţi de o nepătrunsă vrere a destinului.

Scrisorile lui Comarnescu au un stil vorbit. Recitindu-le, mi se pare că-l aud agitat, febril, grăbit, înflăcărându-se pentru o cauză care-i era scumpă, gata de luptă pentru o ideie, pentru un ideal. Povestea vieţii sale din ultimii opt ani poate fi reconstituită din lectura acestor scrisori.

În 1963, după călătoria din Oltenia, ia parte la o excursie colectivă în Uniunea Sovietică, prilej de mari satisfacţii şi de contacte utile cu personalităţi din lumea artei. Apariţia monografiei mele despre Brâncuşi e pentru el un motiv de agitaţie care durează mai multe luni până ce primeşte cartea. Scrisoarea sa din 22 iunie 1963 este caracteristică în această privinţă.

"Am primit scrisoarea din 31 mai care mi-a adus o mare bucurie: vestea apariţiei cărţii despre Brâncuşi. Aştept cu nerăbdare să primesc cartea ta despre Brâncuşi. Dacă n'o primesc în curs de o săptămână, îţi voi scrie ca tu să reclami la poştă nesosirea ei. Am făcut o călătorie de studii sau mai curând o excursie la monumentele dela Tg. Jiu, Argeş, Târgovişte, Câmpulung, apoi Cozia, Bistriţa, Horez, Arnota, Govora, Tismana, etc... Încântarea mare însă pentru mine a fost vizita la Tg. Jiu unde am revăzut ansamblul operelor lui Brâncuşi. Voi scrie despre acest ansamblu brâncuşian cum şi altele despre Brâncuşi. Pentru moment îţi trimit un articol apărut în Flacăra din 8 iunie 1963 în care am putut scrie lucruri noi despre om şi despre operă. Premiza articolului meu este: pentru a înţelege pe Brâncuşi trebuie să ştii ce înseamnă stilizarea din arta noastră populară. Prin procedeul stilizării, Brâncuşi a dus în mod genial sculptura modernă la un stil care încheie vechiul nostru stil popular şi totodată deschide căi noi sculpturii...Ai multă dreptate şi ne bucurăm că susţii teza că Brâncuşi aparţine artei româneşti şi rădăcinile operei sale sunt ale artei noastre populare. Nu ştii cu câtă nerăbdare aştept cartea."

Primind cartea la 8 septembrie, în preajma plecării sale în Uniunea Sovietică nu izbuteşte s'o comenteze decât în scrisoarea din 22 octombrie 1963.

"Citesc tot ce se scrie despre Brâncuşi. M'a impresionat cartea nouă care şi ca text, aparat ştiinţific şi ca ţinută grafică întrece tot ce s'a publicat despre el. Reproduceri spendide, admirabil paginate, când pe fond alb, când pe fond negru, cu fericite alternanţe între albul hârtiei şi text. O tipăritură care este de cel mai înalt nivel, întrecând prin calitatea fotografiilor chiar şi unele fotografii făcute de sculptorul însuşi. Bogăţia documentaţiei impresionează prin verificarea şi precizarea celor ştiute, prin adaosul de mărturii inedite (Mihalovici, Irina Codreanu, Waroquier, etc). Textul este scris într'adevăr de un român care explică străinătăţii ce au fost ţăranii, dacii, oltenii, ce-i cu haiducii, etc. Astfel însuşi spiritul operei brâncuşiene apare mai adânc, mai din adânc, mai relevant. Partea despre om şi viaţă cu explicaţia evoluţiei creaţiei sale, mi se pare excelentă, cu multe accente noi şi cu multe observaţii, aprecieri, explicaţii substanţiale încă nespuse. În schimb cele zece pagini despre operă - deşi cu acea categorisire în trei foarte interesantă - mi-se pare prea sumară şi disproporţionată faţă de restul textului. Probabil din lipsă de timp, partea finală nu a avut extinderea părţii despre activitatea şi biografia artistului. Important este că s'a accentuat românitatea creaţiei lui Brâncuşi, sursele inspiraţiei lui şi a modului de rezolvare precum că s'au reunit cu accente şi interpretări proprii tot ce s'a scris mai semnificativ despre el. O carte de adâncime şi de prestigiu care a valorificat pe plan mondial omul, opera şi mediul social care l'a inspirat. S'a scris chiar mai mult decât mă aşteptam despre românitatea lui şi despre lumea din care a purces, cu date şi explicaţii bogate, semnificative. Textul e bine scris, clar, precis, servind patria sculptorului şi pe autor. Cu mici excepţii, cartea putea fi scrisă şi de noi, atât de principială şi de justă este. Disciplina ştiiţifică şi aprecierile estetice nu se schimbă ca hainele şi voiajurile. Aparatul ştiinţific deasemenea impresionant şi unic."

La sfârşitul anului 1963, îmi împărtăşeşte proectele sale: "Eu am în planul viitor monografiile Deineka şi Anghel, precum şi o viaţă a lui Brâncuşi de vreo trei sute de pagini într'o colecţie nouă întitulată Biografii. Anul care vine mă

voi ocupa în special de această carte" (scrisoarea din 29 decembrie 1963).

Şi astfel va începe odiseia acestei monografii despre Brâncuşi, care va dura şapte ani, va prinde dimensiuni tot mai mari, va deveni centrul preocupărilor sale şi va însemna pentru el opera capitală a vieţii sale. Din păcate, ea nu va fi niciodată terminată. Acel destin al neîmplinirii, care a plutit ca un blestem asupra celor mai înalte valori ale generaţiei noastre, se va manifesta şi de astă dată, împiedicând prin curmarea vieţii lui Petru Comarnescu înfăptuirea acestei monografii.

La 15 decembrie 1965 îmi scria: "Ah, dacă timpul şi sănătatea ne-ar permite şi ţie şi mie, câte nu am putea scrie!...Şi eu am împlinit 60 de ani. Gazeta Literară a publicat o scrisoare de felicitări din partea Uniunii Scriitorilor şi astfel multă lume a aflat de vârsta mea, ba m'am pomenit cu felicitări la telefon şi telegrame. Un an în plus nu e o fericire, vârsta de 60 de ani nu e ceva de admirat. Până acum nimeni nu se gândea la vârsta mea, eram combătut de colegii de breaslă ca şi cum aş fi fost tânăr sau fără vârstă, acum observ un început de oarecare respect nu pentru mine, ci pentru vârsta mea. Dacă voi mai trăi, doresc să termin monografia Brâncuşi, o monografie O'Neill, începută în 1946 şi scrisă în parte, iar ca lucrare de sinteză, o privire asupra caracterelor specifice ale culturii şi artei româneşti. Dar cine îşi ştie zilele? Tocmai pentrucă nu le ştim, trebue să lucrăm ca şi cum nu am avea limită. Destinul nu ni-l ştim, chiar dacă am avea un destin, şi deci neştiinţa asta ne dă libertate!"

În rândurile acestea se simte o oareçare amărăciune pentru nedreptăţile suferite, dar şi conştiinţa datoriei de a duce până la capăt lupta sa în slujba artei şi culturii româneşti.

În 1964 cercetările pentru strângerea unui material documentar cât mai bogat şi inedit pentru monografia Brâncuşi şi conferinţele despre Brâncuşi ocupă un loc tot mai important în viaţa prietenului meu. Aproape fiecare din cele 17 scrisori primite dela el în acest an cuprinde date şi amănunte despre investigaţiile sale brâncuşiene. "Am contractat pentru biografia Brâncuşi. Am material mult cu unele aspecte noi de detaliu şi voi ţine seama şi de cartea ta...Sper să încep redactarea cărţii pela jumătatea lunii Mai

căci pînă atunci mai am de terminat mici scrisori şi articole. La sfârşitul lunii plec la Cluj pentru o serie de conferinţe: Gioconda, Shakespeare, Brâncuşi."

Comarnescu era un excelent conferenţiar, care ştia să-şi încălzească auditoriul. Vorbea mult, uneori conferinţele sale durau peste trei ore, vorbea cu pasiune, făcea digresiuni interesante, se răfuia cu adevrsarii, ceeace amuza publicul, era viu, autentic, bine documentat. Adversitatea unui grup de istorici de artă l'a împiedicat să obţină o catedră la Universitate sau la Institutul de Artă Plastică N. Grigorescu deşi era singurul dintre criticii de artă depe vremea aceea care poseda o diplomă de doctor în estetică. E lesne de imaginat ce ar fi însemnat cursurile universitare ale lui Petru Comarnescu şi câte servicii ar fi adus el educării tinerilor generaţii de artişti. În schimb publicul l'a plebiscitat ocupând până la refuz sălile unde vorbea, obligându-l să-şi repete conferinţele arătându-i cu entuziasm preţuirea şi dragostea sa.

"Sala a fost neîncăpătoare la toate conferinţele. Mi s'au dat flori de studente, mi s'a cerut autografe pe cărţile mele sau pe bucăţi de hârtie ceeace nu mi s'a întâmplat până acum (scris. din 1 Mai 1964). Ieri am ţinut în sala mică a Palatului R.P.R. o conferinţă despre viaţa şi opera lui Brâncuşi. Biletele s'au vândut cu trei săptămâni înainte, de îndată ce s'a lipit afişul, de data aceasta mare şi vizibil. Conferinţa se va repeta la Dalles la 21 noembrie. A fost emoţionant să ai în sală rude şi colaboratori ai lui Brâncuşi...Am vorbit două ore şi jumătate inclusiv proecţiile comentate. Foarte mult tineret şi lume cunoscută."

La 27 decembrie 1964, el repeta a treia oară aceiaşi conferinţă: "Voi aduce detalii noi despre viaţa lui Brâncuşi, detalii căpătate după rostirea conferinţelor anterioare, căci multă lume vine la mine sau îmi dă telefonic amănunte despre sculptor." (scris. din 28 decembrie 1964).

În iunie 1964 întreprinde un turneu de conferinţe la Târgu-Jiu, Peştişani, Râmnicul-Vâlcii, Cozia, Călimăneşti şi Sibiu (în total opt zile şi opt conferinţe).

"La Tg.Jiu am revăzut ansamblul brâncuşian şi am ţinut o conferinţă la care au asistat 600 persoane. Acum monumentele sunt admirabil îngrijite, au plăci de marmoră în preajmă cu date despre ele. După conferinţa la care am arătat reproducerile excelente din cea mai nouă carte despre

Brâncuşi, cinci poeţi şi un prozator locali au citit lucrări închinate lui Brâncuşi. La Peştişani şi la Hobiţa am stat două zile revăzând atmosfera în care a copilărit şi s'a inspirat Brâncuşi. Am găsit ţărani care l'au cunoscut. Am fost la bisericuţa de lemn, are stâlpi crestaţi ca şi Coloana. Am ţinut şi la Peştişani o conferinţă (300 persoane, bătrânii din sat şi copii dela şcoala de meserii de acolo). Cei din Peştişani şi Hobiţa sunt mândri când văd în cărţi străine operele lui Brâncuşi şi chiar bisericuţa din satul lor. Unii erau la munca ogoarelor, la prăşitul porumbului şi am fost foarte emoţionat de emoţia lor când cu mâinile mânjite de pământ, au răsfoit cartea şi l'au văzut pe Brâncuşi în cadrul unei porţi oltenești din atelierul său...Cred că voi sta vara în Bucureşti şi voi scrie la monografia Brâncuşi." (scrisoarea din 14 iunie 1964)

La 11 iulie îmi scrie, tot în privinţa lui Brâncuşi: "Nu are deloc dreptate...Sydney Geist când crede că a fi ţăran înseamnă a purta mereu costum ţărănesc şi nu-şi dă seama că ţăranii români nu sunt nişte fermieri americani, că ţăranii noştri au o spiritualitate, o tradiţie, un stil artistic al lor pe care Brâncuşi l'a întruchipat în mod genial...Curios, dacă Geist neagă românitatea şi configuraţia ţărănească a lui Brâncuşi, de ce se interesează de rădăcinile lui aici? Eu rămân vara aceasta la Bucureşti, deoarece lucrez la cartea despre Brâncuşi şi nici nu prea am bani să plec la mare..."

În august 1964, după ce face o serie de observaţii despre sculpturile dela Tg. Jiu adaugă: "Ideia ansamblului dela Tg. Jiu nu e deslușită în nimic din ceeace s'a scris la noi în ţară. Unul dintre articolele următoare va arăta concepţia sau planul lui Brâncuşi căci toate lucrările dela Tg. Jiu sunt concepute într'un ansamblu şi capătă înţeles laolaltă"

Comarnescu este cel dintâi care a arătat legătura dintre Coloana fără sfârşit, Poarta Sărutului şi Masa Tăcerii cu cele 12 taburete din jur, integrându-le în concepţia unui monument al eroilor gorjeni căzuţi pentru apărarea patriei în primul război mondial.

Din nefericire, "cartea despre Brâncuşi merge, dar cam încet fiind covârşit de materialele ce le am şi fărămiţările obişnuite mie şi vieţii mele" scrie el la 23 ianuarie 1965. Nu va termina cartea nici în acest an deoarece va trebui să scrie un studiu despre Ţuculescu, un esseu despre O'Neill, o prefaţă la volumul de poezii al lui Emil Botta şi va mai pierde câteva

luni cu punerea la punct a monografiei Ion Sava. Totuşi, cartea despre Brâncuşi rămâne mereu in fruntea preocupărilor sale. Îşi propune noi termene, pe care nu le va putea respecta: "Prins cu treburi urgente nu am lucrat temeinic la monografia Brâncuşi. Sper ca în noembrie să mă ţin numai de ea. Paleolog, Deac, poate şi alţii vor apărea înaintea mea. Dar nici nu vreau să fac ceva de mântuială. O monografie ca a mea cere doi-trei ani de lucru stăruitor".

Abia la 15 decembrie termină punerea la punct a monografiei Ion Sava. Întretimp se "fărâmiţează" ţinând conferinţe despre Strinberg, O'Neill, Pirandello, Teatrul Francez contemporan, Salvador Dali, Georges Braque şi Cubismul, etc. O activitate frenetică, istovitoare, determinată pe de o parte de nevoia de a-şi asigura existenţa materială, deoarece nu avea nici un venit fix lunar, pe de altă parte de dorinţa de a fi mereu prezent, de a menţine un contact viu cu publicul. Anii 1966-1969 sunt cei mai rodnici şi mai bogaţi în evenimente din viaţa lui Petru Comarnescu. Numit Comisar al Pavilionului României la Bienala dela Veneţia, îmi scria la 30 Martie 1966: "Ne vom revedea însfârşit! Pompiliu Macovei mi-a arătat o mare încredere şi apreciere spunând că un om entuziast ca mine poate face treabă acolo. Entuziasm am într-adevăr, dar rămâne de văzut dacă voi avea şi abilitatea de a impune pe Ţuculescu cunoscătorilor de artă din lume. Mă bizui pe tine, pe Lassaigne şi pe alţi prieteni spre a-mi da concursul la Veneţia."

Timp de două luni îşi va consacra activitatea pregătirii acestei expoziţii, alegând tablourile care vor fi trimise la Veneţia făcând repetiţii pentru aranjarea lor pe pereţi, ocupându-se de ambalajul şi transportul lor, de asigurare şi de toate formalităţile expediţiei agitându-se şi cheltuindu-şi energiile pentru reuşita acestei mari încercări. Abia la începutul lui iunie va ajunge la Veneţia, unde ne vom regăsi şi vom lucra împreună atât la organizarea expoziţiei cât şi la propaganda pentru succesul ei. Dar în tot acest răstimp, monografia Brâncuşi va fi abandonată, întreaga-i activitate fiind concentrată asupra succesului Pavilonului român. Abia la finele lunii iulie, ajuns la Paris, porneşte un pelerinaj pe urmele lui Brâncuşi, vizitând locurile unde el a trăit şi lucrat, studiind cu grije operele lui aflate în Capitala Franţei. Acum va avea un material mai complect şi va putea continua în

condiţii mai bune munca pentru terminarea monografiei Brâncuşi. Dar se înşela. Alte sarcini, alte serii de conferinţe sau emisiuni de radio sau televiziune, alte scrieri, călătorii, misiuni îl vor împiedica să-şi ducă până la capăt cartea pe care o visa.

În octombrie 1966, revine la Veneţia pentru a asigura înapoierea tablourilor lui Ţuculescu, dar mai întâi se opreşte la Zürich pentru a ţine o conferinţă despre Brâncuşi. Îşi formulează tezele fundamentale despre confluenţele în artă şi despre specificul naţional şi modernitate. Acţiunea sa pentru valorificarea comorilor artistice ale trecutului şi în special a frescelor din Nordul Moldovei începe să dea roade. Ţine o conferinţă despre aceste fresce exterioare şi organizează o serie de emisiuni la televiziune. Capătă o consacrare mondială prin obţinerea medaliei de aur la Congresul Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Artă şi Congresul Artiştilor şi Criticilor de Artă dela Rimini pentru contribuţia adusă la cunoaşterea operei lui Brâncuşi cât şi prin apariţia la Paris a culegerii de esseuri Témoignages sur Brancusi de Petru Comarnescu, Mircea Eliade şi Ionel Jianu. (Într-un articol publicat în Gazeta Literară în februarie 1968, Zoe Dumitrescu-Buşulenga comenta astfel această carte: "Cei trei tineri sexagenari, cum îi numeşte cu humor admirativ prefaţa, Petru Comarnescu, Mircea Elaide şi Ionel Jianu strâng interpretările lor în jurul unor date fundamentale ale artei româneşti şi universale a lui Brâncuşi...Chicago, Bucureşti, Paris aduc trei perspective care se reunesc într'un Triptic de mărturii adevărate închinat acelui sfânt al creaţiei româneşti şi universale: Constantin Brâncuşi").

Este ales membru în comitetul pe ţară al Uniunii Artiştilor Plastici, secretar al secţiei de critică plastică, preşedinte al filiale române a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Artă. Depune o activitate eficace pentru promovarea criticilor şi a artei româneşti. Participă la Congresele din Bordeaux in 1968, din Scandinavia- Copenhaga, Stockholm, Oslo-în 1969. Prezintă în 1968 expoziţia Ţuculescu în Statele Unite şi ţine conferinţe despre Brâncuşi şi Ţuculescu la Washington, Chicago, Columbus, Kansas City, St. Louis, Philadephia, Miami şi New York făcând o excelentă propagandă pentru arta românească. Studiază sculpturile lui Brâncuşi în muzeele americane şi mai ales la Museum of

Modern Art, la S.R. Guggenheim Museum din New York şi la Philadephia Museum of Art, unde se află colecţia Louise şi Walter Arensberg cu peste 20 de sculpturi de Brâncuşi. În contact cu personalităţi din lumea artei, face emisiuni de radio, participă la recepţii date în cinstea lui şi la alte numeroase reuniuni, e viu, activ, entuziast, neobosit şi eficace. Din Statele Unite îmi trimite o copie a jurnalului ţinut în acest răstimp care, atunci când va fi publicat, va arăta adevărata dimensiune spirituală şi patriotismul acestui neîntrecut animator.

"Medalia căpătată la Rimini şi publicarea eseului meu alături de acelea ale tale şi Mircea Eliade în Temoignages sur Brancusi, mi-au adus unele dintre cele mai mari satisfacţii în viaţă..... Trebuie să depun...toate eforturile pentru a termina cartea despre Brâncuşi...Numai să trăim şi să putem lucra cu avântul, entuziasmul şi onestitatea de până acum ." (scris. din 28-10-1967)

Sănătatea începe să i-se şubrezească. La 12 martie 1967 îmi scrie: "În ultima vreme am muncit prea mult cu articolele şi manifestările culturale...Surmenat cum eram am avut hemoragii nazale acum două zile şi am ţinut la Dalles o conferinţă despre Brâncuşi cu tampoane de vată în nas şi mereu cu teama să nu se producă în faţa publicului o nouă vărsare de sânge. Aceasta m'a speriat şi în fine, luni mă internez la Colentina...Va trebui probabil să-mi iau o mică vacanţă şi apoi să lucrez cu program redus - ceeace nu prea văd posibil la mine. Şi mie şi ţie ne este greu să ne restrângem activitatea, mai ales acum când - fiecare în condiţiile noastre - începem să avem satisfactii de ordin mai mare." Dar în ciuda avertismentului primit, face din nou imprudenţe în privinţa sănătăţii. La 28 aprilie îmi scria: "După internarea în spital - am aorta mărită şi tensiunea oscilantă - am fost la Braşov chipurile să mă odihnesc. Dar în schimbul locuinţei căpătată gratuit am ţinut trei conferinţe, am participat la cenacluri etc. aşa că numai odihnă n'a fost. Am făcut totuşi excursii la Poiana Braşovului şi am mers vreo 14 Km. pe jos."

Începând din 1969 se plânge tot mai des de oboseală: "mă simt cam surmenat, covârşit de prea multe obligaţii şi abia reuşind să lucrez vreo cinci zile pe săptămână la cartea depre Brâncuşi, întreprindere cam ambiţioasă pentru vârsta

mea. E vorba de un text de vreo 400 pagini din care am scris două treimi, dar şi pe acestea trebuie să le revăd deoarece mereu se scrie despre Brâncuşi (am o revistă japoneză cu un lung articol pe care trebuie să-l dau la tradus). Nu plec din Bucureşti spre a face efortul să termin până la 20 august cartea despre Brâncuşi." (scris. din 18 iunie 1969). Revine în luna următoare pentru a prelungi termenul propus: "Am putut scrie relativ spornic la cartea despre Brâncuşi dar nu o voi putea termina decât spre sfârşitul anului." (scris. 26-7-1969)
În noembrie 1969, un al doilea avertisment îi întrerupe pentru câtva timp activitatea: "Eu eram s-o pat rău de tot. Duminică 6 noembrie hemoragia nazală din martie s'a repetat. Ieşeam dela conferinţa scriitorului Gunther Grass şi la un mic bar din Piaţa Romană, unde venise chemat de mine şi Nicu Argintescu-Amza, m'a năpădit sângele pe nas. Nicu m'a dus acasă cu un taxi. Viorica a venit curând apoi, fiind Duminică seara, medicul a putut veni abia pela 12 noaptea. Credeam că s'a sfârşit cu mine, căci sângele nu se oprea şi am stat nemişcat vreo două zile cu tot felul de doctorii şi injecţii. E prima scrisoare pe care o scriu după 12 zile de suferinţă." (scris. din 21 noembrie 1969).

Presentimentul sfârşitului care se apropia îl avusese încă din ultima lună a anului precedent, când îmi scrisese: "Încep să cred că mă sacrific prea mult pentru artişti şi pentru colegii din secţia de critică şi din secţia AICA...Toate acestea sunt bune, dar le fac în detrimentul sănătăţii şi timpului ce-l mai am de trăit...Acum e vremea să scriu cărţi şi să renunţ la activitatea de animator şi organizator...Am de terminat monografiile Brâncuşi şi O'Neill si să scriu la mult dorita carte Specific Naţional şi universalitate în cultura românească... Scrisoarea aceasta a devenit fără să vreau, un fel de trist bilanţ al anului ce se încheie şi mărturisesc că am avut bucurii nevisate (vizita în America, în Franţa şi Spania şi revederea unor prieteni dragi). Probabil că tristeţea provine din conştiinţa că nu dau ce aş putea da în privinţa scrisului, a cărţilor de suflu mai larg precum şi din teama că bătrâneţea, oboseala, irosirea energiei să nu mă mistuie înainte de a construi cele năzuite de ani şi ani." (scris. din 17 decembrie 1968).

După accidentul din noembrie 1969, Comarnescu nu şi-a mai revenit cu adevărat. Fără să ştie, purta în el germenii

cumplitei boli care l'a răpus. "Mă aflu în convalescență după rebela hemoragie nazală, urmare a tensiunii oscilante ce o am, a surmenajului datorit excesivei activități culturale, îmi scria el la 2 ianuarie 1970. Mă refac mai greu dată fiind și vârsta. Citesc mult șezând în pat dar încă nu mi-am reluat activitatea."

Renunță la conducerea secției de critică a U.A.P. și la cea a filialei române a Asociației Internaționale a Criticilor de Artă. "Nu mi-am reluat lucrul la monografiile Brâncuși și O'Neill și nu am fost în stare încă să revăd ce s'ar putea publica din jurnalele de călătorie" (scris. 24 februarie 1970).

Deși mai participă la câteva ședințe și mai ține câteva conferințe, își dă seama că forțele îi sunt sleite. La 30 iunie 1970 îmi mărturisește: "Mi-e teamă că nu voi isprăvi monografia Brâncuși la care am mai scris câte ceva."

Ultimele cinci scrisori sunt trimise din spitalul Filaret; unde a fost internat în iulie 1970. Ele sunt dictate unor prieteni care le dactilogafiază și nu poartă decât semnătura lui scrisă de mână. Lupta lui împotriva morții va dura până la 27 noembrie 1970, când va lua sfârșit.

În cea din urmă scrisoare din 23 noembrie îmi spunea: "Nu știu dacă am toate motivele să fiu mulțumit de viața pe care am dus'o, m'am risipit prea mult și am muncit nebunește, dar așa a fost să fie și nu știu cum va mai fi de aci încolo" Și încheia cu urarea: "la mulți ani, mulți și buni, cu toți ai tăi și ai noștri." Această scrisoare mi-a sosit la 7 decembrie 1970 adică o săptămână după coborârea lui in mormântul dela Voronet. Era un glas venit de dincolo de moarte.

Din nenumăratele scrisori primite după încetarea din viață a lui Petru Comarnescu - unele dela necunoscuți care știau de prietenia noastră - am ales trei fragmente care-mi povesteau cum s'a desfășurat înmormântarea lui și cât de important e locul pe care-l ocupă în inimile oamenilor.

"În aceste clipe îmi pare rău că nu l'am cunoscut mai demult și mai bine, îmi scria un tânăr filozof. Aș fi vrut să învăț dela el tinerețea eternă, energia cu care-și apăra ideile, noblețea sufletească și dezinteresul extraordinar. Azi dimineață avea pe buze un zâmbet care exprima toate acestea. Am plâns și pentru Dumneavoastră."

Dintr'o altă scrisoare a unui tânăr artist, redau următorul extras: "Am plecat în Maramureș la niște meșteri

cioplitori, care au cioplit o cruce din stejar așa cum sunt cele de la Sat-Sugatag...și am pornit cu ea peste Prislopul Rodnei lăsând vorbă să se tragă clopotele la cele mai vechi biserici de lemn din Maramureș, pe care Petru Comarnescu le-a vizitat. Am sosit la Voroneț marți dimineața și l-am aflat acoperit de flori, în biserica mănăstirii pe care o vedeam pentru prima dată. A voit Petru Comarnescu, prin însăși moartea sa, să împlinească încă odată un gest de frumusețe adunând artiștii României ca să le arate drept pildă Voronețul...A fost purtat în sunet de clopote și trâmbițe pe umerii bărbaților cu chipuri aidoma celor din fresce; în același timp băteau clopotele Sucevei povestesc cei ce au fost acolo. De când a fost scos din biserică, deși era un timp mohorât, s'a răzbunat dintr'odată un soare nefiresc și solem, l'a mângâiat tot timpul drumului până la cealaltă biserică din sat unde a avut loc o slujbă oficiată de șapte preoți și un cor de țărani. La întoarcere, cerul a devenit din nou greu și apăsător și așa a fost până l'au acoperit cu pământ în cimitirul din incinta mănăstirii...A fost o jale mare, lume multă, artiști, critici, scriitori, țărani, care încă își mai păstrează portul frumos. Eu n'am putut să plâng pentrucă știam că totul s'a împlinit așa cum își dorise și marea tristețe de a-l ști pierdut a fost mângâiată de frumoasa petrecanie dela Voroneț și aș vrea să vă bucur și pe Dumneavoastră spunîndu-vă că a fost așa cum cred eu că trebuie să fi fost înmormântați Domnitorii sau marii bărbați oricând. Așa și părea, întins pe catafalc și cu toate că suferise îngrozitor, chipul său lăsa impresia unei împăcări."

Din a treia scrisoare nu voi extrage decât un singur rând: "eu cred că așa a fost înmormântarea lui Ștefan cel Mare."

L'au petrecut până la locul de odihnă clopotele Sucevei și clopotele Voronețului și cele ale bisericilor de lemn din Maramureș și jalea celor care l'au cunoscut, l'au prețuit și l'au iubit. Și toate împreună mărturiseau că Petru Comarnescu n'a trăit, n'a luptat și nu și-a jertfit în zadar puterile minții și ale inimii, pentrucă pilda sa rămâne rodnică și opera sa îi va supraviețui.

Paris, noiembrie 1971

Prietenia mea cu Mircea Eliade a avut un caracter cu totul special. A durat 60 de ani, dar nu ne-am văzut decât vreo trei-patru ani: din 1927 când ne-am cunoscut până în 1928 când a plecat în India, din decembrie 1931 când s'a întors în țară, până în toamna 1932 când a fost unul dintre întemeietorii grupării Criterion și apoi din 1933 când a apărut romanul său Maitreyi până în 1935. Ultima dată înainte de al doilea război mondial ne-am întâlnit în 1937 la Ateneu și de atunci până la sosirea mea la Paris în 1961 a urmat o lungă tăcere. În ultimii 25 de ani din 1961 până la moartea lui în 1986 am petrecut vreo două-trei săptămâni la Veneția împreună cu Petru Comarnescu și apoi am participat amândoi la Roma la colocviul Brâncuși și la congresul Societății Academice Române, unde Mircea a fost sărbătorit cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani.

Ne-am despărțit pentru totdeauna în octombrie 1985, la ieșirea dela galeria Rambert din strada Beaux-Art din Paris, unde am semnat pentru public împreună cu Eugen Ionescu albumul Souvenirs de Venise de W.Siegfried la care am colaborat toți trei.

I-am mai auzit odată glasul în martie 1986 când m'a chemat la telefon din Chicago pentru a-mi cere câteva lămuriri la povestea prieteniei noastre. Avea nevoie de ele pentru un text pe care l'a scris pentru revista Academiei Româno-Americane de Arte și Stiințe "Note despre Ionel Jianu" publicat pentru aniversarea mea de 80 de ani. A trimis acest text la 3 aprilie 1986 cu următoarea notă: "Îmi pare rău că boala și slăbiciunea m'au împiedicat să scriu ceva mai util. Cu bine Mircea Eliade". A fost poate ultima lui scrisoare. Câteva zile mai târziu, a fost internat la spital în urma unui atac cerebral iar la 22 aprilie 1986 a încetat din viață.

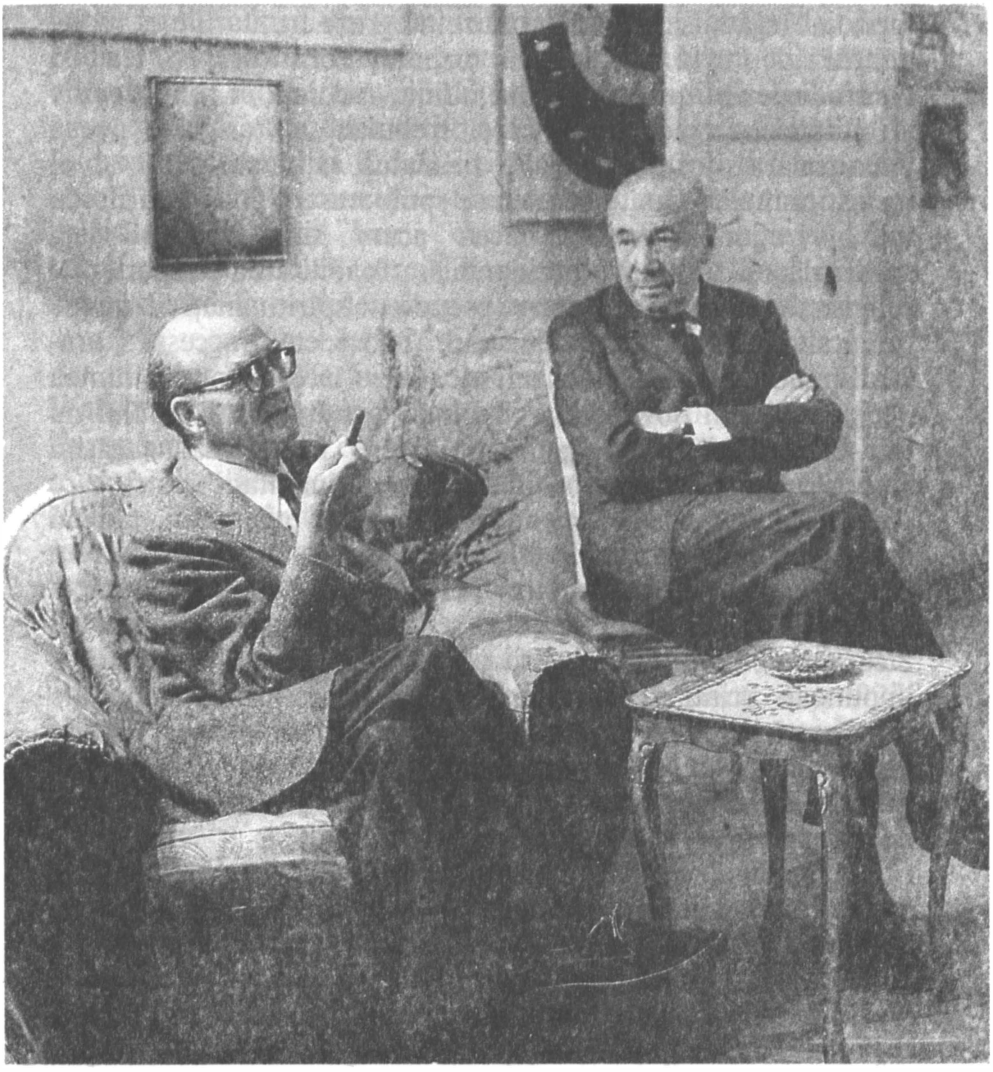
În ciuda acestor lungi intermitențe, prietenia noastră a reușit să transforme absența într'o prezență spirituală și să

cunoască perioade de mare intensitate şi de adevărată comuniune sufletească. La aceasta a contribuit în bună parte corespondenţa activă pe care am avut-o în cursul anilor 1928-1931, când Mircea Eliade se afla în India, şi după 1961 când a locuit la Chicago, unde a activat ca profesor emerit la Facultatea de Teologie până la sfârşitul vieţii sale.

În Amintirile sale, publicate în 1966 în editura Destin, Mircea Eliade scria: "Prin Mihail Polihroniade, colegul meu dela Spiru Haret, cunoscusem pe Ionel Jinau şi Petru Comarnescu. Jianu se întorsese de curând dela Paris şi pentrucă îl interesa filozofia religioasă, ne-am împrietenit repede. Era pe atunci un tânăr înalt, slab, timid, nemângâiat că părăsise Parisul. ...Şi în acest grup îşi făcea loc ideia unei reviste. Era vorba de o serie de caiete trimestriale în care să se discute toate marile probleme care interesau tineretul, atât la noi cât şi în Occident. Spre deosebire de Duh şi Slovă, care se limita la religie şi filozofie, Acţiune şi Reacţiune trebuiau să ţină seama de toate ideologiile şi curentele politice şi culturale care se impuseseră după război. Iarăşi spre deosebire de Duh şi Slovă, primele caiete din Acţiune şi Reacţiune au văzut lumina tiparului. Principalii coloboratori erau Petru Comarnescu, Polihroniade şi Ionel Jinau. În realitate autorii caietelor Acţiune şi Reacţiune n'au alcătuit un "grup", ci au făcut parte din tânăra generaţie a celor care aveau pe atunci mai puţin de 30 de ani şi care, după definiţia lui Eliade, era formată din cei "care fuseseră copii sau adolesccenţi în timpul războiului şi aveau în 1927 între 20 şi 25 de ani".

În această definiţie intrau şi cei dela Duh şi Slovă - Mircea Vulcănescu, Sandu Tudor, Stelian Mateescu, Paul Sterian - şi alţi tineri ca Haig Acterian, Mihail Sebastian, Petre Viforeanu, Dan Botta, Victor Stoe şi cu oarecare îngăduinţă, Constantin Noica şi Barbu Brezianu, primul născut în 1908, al doilea în 1909 şi deci n'aveau încă 20 de ani în 1927, dar se integraseră deplin grupului nostru.

Cel care a lansat ideia "tinerei generaţii" a fost Mircea Eliade. Într'o serie de articole publicate în 1927 în ziarul Cuvântul sub titlul Itinerariu spiritual el arăta: "Deosebirile între generaţia tânără şi cele care precedează se datorau în primul rând faptului că înaintaşii noştri îşi realizaseră misiunea lor istorică: întregirea neamului. Dar dacă războiul



Mircea Eliade si Ionel Jianu, Paris, 1970, Foto Mariana si Florin Dragu

mondial îngăduise României să reintegreze fruntariile ei reale, pentru ideologia occidentală războiul constituise o teribilă contradicție. Mitul progresului infinit, credința în rolul decisiv al științei și industriei, care trebuiau să asigure pacea universală și justiția socială, primatul raționalismului și al agnosticismului - toate acestea se spulberaseră pe fronturile de luptă. Iraționalismul se făcea acum simțit și în viața spirituală și cultura occidentală: reabilitarea experienței religioase, interesul pentru pseudo - spiritualități și gnoze orientale (teozofia, neo-budhismul, Tagore, etc.) succesul supra-realismului, voga psihanalizei, etc. Criza în care intrase lumea occidentală îmi dovedea că ideologia generației războiului nu mai era valabilă. Noi, "generația tânără" trebuia să ne găsim rosturile noastre. Dar, spre deosebire de înaintașii nostri, care se născuseră și trăiseră cu idealul întregirii neamului, noi nu mai avem nici un ideal de-a-gata făcut la îndemână. Eram liberi, disponibili, pentru tot felul de experiențe. În credința mea de atunci, experiențele acestea nu erau menite să încurajeze diletantismul sau anarhia spirituală. Ele ni se impuneau printr'o fatalitate istorică. Eram prima generație românească necondiționată în prealabil de un obiectiv istoric de realizat. Ca să nu sombrăm în provincialism cultural, trebuia să cunoaștem ce se întâmplă în lume în zilele noastre."

Petru Comarnescu mergea mai departe pe acestă linie scriind că tânăra generație trebuia să tindă "către o necurmată împlinire, o dinamică integrare a lumii în viața noastră."

Această analiză a fost adoptată de "tânăra generație". Nemaifiind angajați în lupta pentru o țintă politică și națională, ne-am putut îndrepta eforturile către obiective pur culturale. Ne supăra caracterul prea provincial al culturii românești din epoca aceea și voiam să obținem, prin valorificarea tradițiilor proprii, o definire a specificului național. Socoteam că în acest fel am putea aduce o contribuție originală la marele patrimoniu artistic al lumii. Renunțând la imitarea modelelor străine, refuzând predominarea influențelor din Occident, ca și pretenția că Bucureștiul ar fi "un mic Paris", credeam că vom reuși a creia valori de circulație universală eliberând cultura românească de orizontul ei "chitilian". Nu preconizam izolarea de Occident, ci, dimpotrivă susțineam necesitatea contactului cu tot ceeace se

creia pretutindeni, cu toate valorile umane. Dar în loc de a cânta pe melodiile altora, pretindeam că suntem în stare să aducem un cântec nou pe lume. Pentru aceasta trebuia să ajungem la o luare de conştiintă a valenţelor spirituale proprii, la o cunoaşterea şi la o definire a specificului nostru naţional.

Orizontul generaţiei noastre era vast. Ne îndreptam privirile spre cerul lumii, dar păstram conştiinţa valorilor specifice ale culturii căreia îi aparţineam. Năzuinţa noastră era să acordăm o dimensiune universală culturii româneşti.

Îi socoteam bătrâni pe cei care depăşiseră vârsta de 30 de ani, pe Ion Marin Sadoveanu, Ştefan Neniţescu, Oscar Walter Cisek, Tudor Vianu sau Mihai Ralea dela Ideea Europeană ca şi pe cei dela Gândirea. Tinereţea noastră era trufaşe, dar generoasă. Am închinat pagini omagiale unor scriitori mai vârstnici dar încă neprețuiţi la adevărata lor valoare ca Ion Barbu, Lucian Blaga, Mateiu Caragiale după cum am susţinut cu pasiune în artă opera unui Pallady, Petraşcu, Şirato, Iser, Tonitza sau Brâncuşi, care nu erau încă înţeleşi şi apreciaţi cum se cuvine. Combativitatea era de altfel o caracteristică a generaţiei noastre. Încă din 1927, Mircea Eliade începuse să publice în Cuvântul o serie de articole polemice împotriva lui N. Iorga, Tudor Arghezi, Ion Minulescu, Cezar Petrescu, Paul Zarifopol, Mihail Dragomirescu şi alţii. La rândul său, Petru Comarnescu în Ultima Oră şi în Acţiune şi Reacţiune ataca vehement pe cei dela Gândirea în frunte cu Nichifor Crainic. Dar această combativitate nu ajungea niciodată la atacuri personale perfide sau nedemne, ci se limita la o demascare în domeniul ideilor. Aveam fiecare respectul omului şi preţuiam mai presus de toate omenia. Nu exista între noi vreun spirit de concurenţă. Dimpotrivă, socoteam că e destul loc pe lume pentru fiecare şi succesele unui membru al tinerei generaţii ne bucurau pe toţi. Mai mult decât atât, ne sprijineam între noi, ne simţeam solidari în năzuinţa comună de a îmbunătăţi condiţia umană şi a ridica nivelul nostru cultural.

Cât de puternică a fost această solidaritate rezultă din câteva scrisori pe care le-am trimis în India lui Mircea Eliade în anii 1929-1930. Vorbind despre lansarea romanului Isabel şi apele diavolului, îi scriam la 26 octombrie 1929: "Avem la îndemână Adevărul, Dimineaţa, Adevărul Literar, Ultima Oră, Vremea, Cuvântul, (am vorbit cu Sebastian), Curentul,

Epoca, Omul Liber (noul ziar al lui Jean Tehaș), Vitrina Literară, Viața Literară și Gândirea. O presă impresionantă care îți va pregăti un succes sigur."

La 19 mai 1930 îi scriam; "Romanul se vinde bine. Am făcut o propagandă extraordinară care a indignat pe unii, a entuziasmat pe alții. Lovinescu ironic, îi spunea lui Mișu (Polihroniade n.n.): - Aș vrea să mă înscriu și eu în organizația voastră de admirare reciprocă. - Cu condiția de a ne trece pe toți în Istoria Literaturii, i-a răspuns admirabil Mișu." Însfârșit, în scrisoarea din 15 aprilie 1930, îi dădeam veşti despre propaganda pentru cartea lui: "Mișu a luat pana și a vorbit frumos despre romanul tău. Stoe te-a proclamat "Magul unei generații" în Viața Literară și "Un vizionar" în Facla. În total au apărut 8 articole care au anunțat romanul tău. De mâine, Isabel și apele diavolului va aparține publicului. Aștept cu nerăbdare critica. Propaganda prin viu grai la Universitate, Tribunal, Curse, Tennis, Saloane a fost viu dusă de două săptămâni încoace. Nu mă îndoesc de succesul tău."

Alte caracteristici ale tinerei generații au fost integritatea morală, intrasigența spirituală, probitatea intelectuală și multilateralitatea preocupărilor și activităților noastre. Dar pentru a asuma această multilateralitate era nevoie de o putere de muncă excepțională. În Amintirile sale Mircea Eliade scria: "Continuam să dorm patru, cel mult cinci ore pe noapte și poate m'aș fi mulțumit să rămân aci dacă n'aș fi citit undeva că Alexandru von Humboldt nu avea nevoie decât de două ceasuri de somn. Asta mi-a dat de gândit. De câțiva ani de când citisem Educația voinței eram convins că omul poate face orice cu condiția să vrea și să știe să-și controleze voința. De mult mă învățasem să-mi domin desgustul izbutind să mănânc pe rând pastă de dinți, săpun, cărăbuși, muște, omizi. Când vedeam că pot înghiți o insectă sau o larvă fără să mai simt revulsia normală a stomacului sau în gâtlej, treceam la exerciții și mai îndrăznețe. Îmi spuneam că o asemenea stăpânire de sine deschide drumul către libertatea absolută. Lupta contra somnului ca și lupta contra comportamentelor normale însemna pentru mine o încercare eroică de a depăși condiția umană."

Am asistat de multe ori, la restaurantul depe lacul

Cişmigiu, la scenele când Mircea aduna cărăbuşii care cădeau pe masă, după ce se loveau de lampadar, şi îi mesteca şi înghiţea cu poftă. Socoteam aceste exhibiţii ca un fel de extravaganţe pentru a ne "epata" dar el le lua în serios şi le considera ca "un punct de plecare al technicilor Yoga", ilustrând "credinţa în posibilităţile nelimitate ale omului."

În orice caz, încă din adolescenţă, Mircea Eliade reuşise să-şi stăpânească voinţa, să lucreze câte 16 ore pe zi, să depună o muncă extraordinară studiind cele mai variate domenii ale cunoştinţelor umane. Aceasta i-a permis să scrie în anii aceia, în foiletoanele din subsolul ziarului Cuvântul, în prima pagină, care apăreau de două ori în fiecare săptămână, acele surprinzătoare articole despre literatura italiană, despre filozofia Renaşterii, despre magie, zoologie, botanică, astronomie, fizică, despre ştiinţele oculte, despre problemele fundamentale ale culturii româneşti, despre ultimile apariţii franceze, etc. Această multilateralitate fantastică era datorată atât curiozităţii sale intelectuale, cât şi unei puteri de muncă excepţionale.

Şi Petru Comarnescu şi eu făceam dovada unei vaste multilateralităţi, publicând cronici plastice, dramatice, muzicale, coregrafice, literare, filozofice, cinematografice, sportive, pe lângă editoriale, anchete, interview-uri şi articole de fond. Dar Mircea ne întrecea pe toţi prin vastitatea şi universalitatea preocupărilor sale şi mai ales prin informaţiile noi pe care le aducea în viaţa noastră culturală.

Ne întâlneam de câteva ori pe săptămână, fie în casa noastră din strada Grigore Alexandrescu, unde aveam la etaj două încăperi largi la dispoziţie - odaia mea şi aceea a surorii mele arhitecta Violeta Stark, ajutată de prietena ei arhitecta Vera Alexanderson - fie la Petru Comarnescu în strada Icoanei fie la restaurantul din grădina Cişmigiu, instalat pe un fel de podium deasupra apei. Discuţiile noastre înflăcărate se prelungeau mult după miezul nopţii. Uneori, se întâmpla să-l conduc pe Mircea până în strada Melodiei unde locuia, şi cum discuţia nu se încheiase, mă mai conducea el pe mine până în strada Grigore Alexandrescu, iar la rândul meu îl însoţeam din nou până ce zorile puneau capăt plimbărilor noastre nocturne. Mircea ne fascina prin intensitatea trăirii sale. Vorbea şi lucra cu fervoare, grăbit să cunoască şi să exprime cât mai mult. Într'un articol publicat în 1927 în

Cuvântul, se adresa unui tânăr provincial sfătuindu-l "să-şi închipuie anul care începe 1928, ca fiind ultimul lui an şi să se străduiască să facă în cele 12 luni care vor urma tot ce-şi propusese să facă în viaţă". Avea sentimentul că timpul era contra generaţiei noastre şi că precipitarea evenimentelor ne va împiedica să realizăm tot ce ne propusesem să îndeplinim în viaţa noastră."Teama mea era că Timpul ne e potrivnic, scria el, în sensul că pentru ce aveam de făcut dispuneam de prea puţin timp; că deci nu trebuie să-l risipim zadarnic." Această teama s'a adeverit: "tânăra generaţie" n'a trăit decât vreo şapte ani, căci membrii ei s'au despărţit atunci când ideologiile au înlocuit idealurile. În afară de Mircea Eliade, nici unul dintre noi nu şi-a văzut înfăptuite visurile tinereţii. Un destin al neîmplinirii a irosit darurile excepţionale ale unei generaţii care ar fi putut însemna mult mai mult în evoluţia culturii româneşti.

În noembrie 1928, Mircea Eliade a plecat în India cu o bursă acordată de Maharajahul Manindra Chandra Nandy din Kassimbar pentru a studia filozofia indiană la Calcutta cu profesorul Surendranath Dasgupta. Iată cum descrie el în Amintiri plecarea; "La gară m'au însoţit numai tata şi Corina. Pe peron mă aşteptau câţiva prieteni: Radu Bossie, Haig Acterian, Ionel Jianu, Polihroniade. Ionel Jianu îmi adusese o cutie mare de ţigări şi cartea lui Jacques Rivière, cu o caldă dedicaţie. Acum, pe peron, îmi spunea încă odată cât de mult mă admiră pentru curajul meu de "a pleca în marea aventură".

Cartea dăruită lui Mircea se numea A la trace de Dieu, iar în marginea textului, notasem gândurile cele mai intime din experienţa mea trăită în căutarea lui Dumnezeu. Era, pentru mine, un simbol al înfrăţirii noastre spirituale.
Cred că în cei trei ani petrecuţi în India, din noembrie 1928 până în decembrie 1931, corespondenţa noastră a însumat peste o sută de scrisori. Pe cele primite dela Mircea le-am ars în iulie 1961, după ce le-am păstrat timp de 30 de ani. O parte din cele trimise de mine în India au fost găsite de profesorul Mircea Handoca, în arhiva păstrată la Bucureşti de Corina Alexandrescu, sora prietenului meu. După fotocopiile lor, voi încerca să reconstitui capitolul cel mai frumos al prieteniei noastre.

Cuprinsul lor poate fi împărțit în trei grupuri principale: știrile despre activitatea fiecăruia și mai ales a "tinerei generații"; informații despre demersurile făcute pentru editarea romanelor lui Mircea în timpul absenței sale din țară și mai ales despre lansarea și succesul romanului Isabel și apele diavolului apărut în 1930 în editura Ciornei; discutarea temeinică a problemelor ridicate de scrierile noastre.

Pentru a reda tonul și climatul acestei corespondențe e deajuns să extrag o parte din scrisoarea din 2 decembrie 1928 trimisă la mai puțin de două săptămîni după plecarea lui Mircea: "Duminicile sunt pentru mine clipe de odihnă și reculegere. Stau toată ziua în pijama, lângă foc, citesc, scriu, și mă eliberez puțin din exigențele obișnuitei vieți. Îmi permit să gândesc. Îmi primenesc sufletul și-mi irosesc timpul. E luxul la care țin poate cel mai mult. Servitoarea mi-a adus sus, într'o Duminică după amiază scrisoarea ta. Noi ne gândeam mereu la tine. -Unde e Mircea acum? - La Constantinopole. - La Alexandria. - Ba nu, dragă, e pe mare! Conversația aceasta avea loc de obicei la masă. Deși plecat vezi că ești totuși prezent.

Mișu ți-a bagatelizat experiența prin Vremea. Era inevitabil. Sancțiunea însă nu a întârziat căci membrii "generației" - Stelian Mateescu, Mircea Vulcănescu și Comarnescu - au decis să-l excludă din rândurile lor și să nu mai discute în fața lui nimic. Deci Mișu nu va mai fi invitat la "consfătuirile" generației. Totuși, când voi avea "serate" la mine îl voi invita. Bietul Mișu! A început să nu mai aibă noroc...A apărut și Tiparnița cu ancheta. Ți-o trimit ca să fi la curent cu ce se petrece aci. În Gândirea ai niște Soliloquii bune, cu care sunt de acord. Mi-se pare că ne îndreptățești întrucâtva dialogul.

Plecarea nu a avut ecoul pe care l'aș fi dorit. Unii au bagatelizat'o, alții au formulat rezerve. Toți sunt însă interesați de experiența ta. Goga m'a întrebat zilele trecute dacă într'adevăr ai plecat. Eram la "Enescu" într'un "séparé" vreo douăzeci de tineri. Nae Ionescu a găsit cu cale să ne insulte cu acestă ocazie, spunând că suntem flămânzi și alergăm după mese, fie chiar oferite de Goga. Discuția a fost susținută până la 2 dimineața - însă stearpă. Mircea Vulcănescu a arătat că știe multe, Stelian că are spirit, iar Mișu că e liberal.

Miercurea aceasta ne întâlnim la Vulcănescu. Desigur fără Mişu. Poziţia lui mă interesează. E un tip de roman. Un exasperat de succes. Un om care vrea să ajungă cu orice preţ şi care totuşi nu va ajunge. Il pêche par trop d'habileté. Trage prea multe sfori. Şi toate acestea ies în mod inevitabil la iveală. Tu ce crezi de el?

Cu plecarea ta şi trădarea lui Mişu (faţă de Comarnescu) grupul celor patru a dispărut. Era şi inevitabil. Am păstrat însă contactul cu Comarnescu, care e o comoară. Amuzant şi irezistibil. Despre Vulcănescu nu ştiu ce să-ţi spun. Încerc să-mi devină simpatic şi totuşi...Poate că trebuie să mai treacă puţin timp. Chaque chose en son temps...

Despre tine... dar acestea nu sunt lucruri care se spun, dragă Mircea. Cu toate acestea, trebuie să relevez un lucru. Îmi scrii: "Două libertăţi se pot împăca? Numai în dragoste". Eu aş fi spus "iubire". Dar îndată te retragi şi vrei să dai un alt sens lucrului acesta atât de adevărat, pe care l'ai spus mai sus şi scrii: "m'aş ruga lui Dumnezeu să mă înveţe surâsuri, ochiade, îmbrăţişări".

De ce orgoliul acesta? De ce ascunzi pornirea cea bună care este în tine mânjind'o cu noroiul jilav al glumelor lumeşti? Vezi, Mircea, pe tine nu te găsesc decât printre rânduri, căci tu eşti un om care adori masca şi o urâşti în acelaş timp. Pornirea ta adevărată o îneci în vorbe, atitudini extreme, glume şi contradicţii. Dece nu vrei să fi ceeace eşti? Dece nu ai curaj? Pentru mine, eşti omul care aş fi vrut să fiu. ..Dacă mă uneşte ceva de Vulcănescu e simpatia ce o avem amândoi pentru tine."

Acest lung extras dintr'o scrisoare de acum 60 de ani mi-se pare semnificativ pentrucă oglindeşte pe de o parte natura prieteniei noastre, bazată pe o deplină sinceritate, pe de altă parte evocă frământările tinerei generaţii. Ceeace mi-se pare interesant e faptul că amândoi ne consideram unul pe celălalt vrednici de adevăr şi de aceea ne puteam spune deschis tot ceeace credeam. Pe această încredere s'a întemeiat prietenia noastră. Din nefericire, prevederile cu privire la Mişu Polihroniade s'au adeverit. A avut un tragic sfârşit în noembrie 1938, când abia împlinise 32 de ani. Despre invitaţia lui Octavian Goga la masă, la restaurantul Enescu din calea Victoriei, nu mi-a rămas nici o amintire. În schimb, Nae Ionescu va reveni de mai multe ori în corespondenţa noastră

deoarece a fost până la moartea sa în 1940 mentorul spiritual al lui Mircea.

Nae Ionescu a exercitat o influență imensă asupra tineretului în epoca dintre cele două războaie mondiale. Preda Logica și Metafizica la Facultatea de filozofie a Universității din București și cursurile lui atrăgeau o mare afluență nu numai de studenți dar și de alți tineri. Am asistat și eu în anii 1928 - 1931 la câteva din prelegerile sale și am fost puternic impresionat de felul său de a gândi și de a-și rosti cuvântarea. Știa să creieze un cadru de tăcere în care vorbele sale aveau o rezonanță deosebită. Împreună cu Petru Comarnescu am fost singurii din tânăra generație care nu ne-am lăsat cuceriți de tezele lui Nae Ionescu și în discuțiile avute cu el i-am replicat depe pozițiile noastre. Îmi amintesc cum, vorbind odată de diferențele dintre democrație și dictatură, Nae Ionescu ne-a spus: "În dictatură, dacă vreau să te suprim, trec imediat la faptă și nu am de dat socoteală nimănui pe când în democrație trebuie să te trimit în fața instanțelor judecătorești, să las să treacă vreo câțiva ani până ce se ia o hotărâre definitivă și în cele din urmă să te întreținn ani întregi într'o închisoare pentrucă la voi nu există pedeapsa cu moartea. Diferența între dictatură și democrație e eficacitatea în acțiune. Și nu uita că istoria o scriu învingătorii!"

Nu-mi amintesc ce am replicat, dar mărturisesc că argumentul eficacității era serios, deși nu m'a convins.

Mircea Eliade îl descria astfel în Amintiri: "un bărbat brun, palid, cu tâmplele descoperite, cu sprâncenele negre, stufoase, arcuite mefistofelic și cu ochii mari de un albastru sumbru, oțelit, neobișnuit de sclipitor; când îți repezea privirile pe neașteptate parcă ar fi fulgerat în amfiteatru. Era slab, destul de înalt, îmbrăcat sobru dar cu o neglijentă eleganță; și avea cele mai frumoase și mai expresive mîini pe care le-am văzut vreodată cu degete lungi, subțiri, nervoase. Când vorbea, mîinile îi modelau gândirea, subliniau nuanțele, anticipau dificultățile, semnele de întrebare."

Ceeace m'a impresionat mai mult pe mine la Nae Ionescu a fost privirea lui care te pătrundea, vrând parcă să descifrezele tainele tale cele mai ascunse, să te cucerească și să te supună voinței sale. Nu era o forță hipnotizatoare în privirea sa, dar o excepțională și malefică strălucire care te

neliniştea. Ne-am înţeles totuşi foarte bine de câte ori ne-am întâlnit şi am stat de vorbă, amândoi fiind conştienţi că ne aflăm pe poziţii diferite. Rezistenţa mea la farmecul inteligenţei sclipitoare a lui Nae Ionescu era datorată în bună parte faptului că în seminarele lui Célestin Bouglé sau ale lui Capitant la Paris îmi însuşisem o disciplină a gândirii filozofice temeinică în dezbaterile unde aveam ca oponenţi colegi de talentul unui Edgar Faure, care va deveni în cursul anilor un Prim-Ministru al Franţei. Nae Ionescu s'a interesat activ de aventura lui Mircea în India şi de aceea numele lui revine des în scrierile mele. La 20 februarie 1929 îi comunicam lui Mircea: "Am aflat azi dela tatăl tău că a obţinut o bursă pentru tine, că Nae Ionescu a fost foarte îndatoritor, că renumele tău persistă şi că speranţele ce se pun în tine devin din ce în ce mai numeroase!" În altă scrisoare din iunie 1930: "Am vorbit cu Nae Ionescu care mi-a spus că ţi-a trimis câţiva bani şi mi-a promis că va scrie şi el un articol asupra lui Isabel. Perpessiccius a vorbit la radio despre romanul tău şi aştept să apară şi cronica. Sevastos a decretat o duşmănoasă coaliţie a tăcerii pentrucă l'ai insultat cândva pe Zarifopol! Gândirea bine înţeles a omis să anunţe apariţia. Cezar Petrescu e în Italia şi prea fericitul Bădăuţă nu te simpatizează îndeajuns."

Citez însfârşit din scrisoarea din 12 octombrie 1930: "Mircea Vulcănescu ţi-a adresat o serie de trei scrisori în Cuvântul în care comentează admirabil Isabel şi califică atacul lui Nichifor Crainic în lumina legăturilor tale cu Gândirea. Isabel continuă să fie discutat având partizani fanatici şi detractori pasionaţi. La 5 noembrie voi avea primul decompt al lui Ciornei pe care ţi-l voi trimite. Cu Nae Ionescu am luat întâlnire săptămâna aceasta pentru a discuta publicarea lui (e vorba de romanul Lumina ce se stinge n.n.)" În numeroase scrisori continuă ştirile despre membrii tinerei generaţii: "Mişu îţi va închina un medalion. Şi cred că până în cele din urmă vom convinge pe Comarnescu să facă o pagină omagială a Ultimei Ore pentru Mircea Eliade. Până atunci Titel, într'un delicios Peisagiu asupra tinerei generaţii, a vorbit de tine pe două coloane recunoscându-ţi meritele dar făcând cunoscutele rezerve. Ai auzit de "duelul" meu cu Stelian Mateescu cu care sunt iremediabil supărat? Cred că martorii mei Titel şi Mişu, ţi-au povestit întreaga istorie."

În altă scrisoare din vara 1929 reveneam asupra lui Vulcănescu şi Stelian Mateescu: "Am vorbit cu Vulcănescu în privinţa Itinerariului. Mi-a promis că se va interesa. Cred că Vulcănescu îţi va face o introducere competentă. Ştii că Mircea Vulcănescu scrie şi versuri? Am aflat aceasta zilele trecute şi mult m'am mirat. Şi Mateescu face literatură. E delicios! Prietenul tău Petru Manoliu, reîntors se pare din Egipt, a scris un articol contra lui Rădulescu-Motru şi Iorga pe care Nae l'a refuzat...Titel e încă obsedat de admirabila ta aventură, Stelian Mateescu e tot atât de amuzant şi suficient ca întotdeauna, iar Mircea Vulcănescu tot atât de afabil şi neputincios să-mi inspire încredere. Ne-am întâlnit dela plecare ta destul de des. Oamenii se epuizează repede unul pentru altul dacă nu sunt atraşi de simpatie. Întâlnirile noastre nu ajungeau decât la meschine şi dezesperante bârfeli. Ba, de multe ori, s'au sfârşit prin ceartă. Eu am hotărât să nu-mi mai pierd timpul cu ei. Poate mai târziu, după un interval de tăcere, să devină din nou interesanţi pentru mine? Dar aşa..." Însfârşit, într'o ultimă scrisoare din toamna 1930 îi spuneam: "generaţia e teribil la modă. În fiecare săptămână sunt conferinţe, articole, etc. Tu ai fi primul care ai da ceva, o operă pozitivă, în această jalnică şi goală beţie de cuvinte ce a inundat generaţia, după cum ai fost primul care ai lansat ideia şi termenul."

Aş încheia acest capitol cu o sentimentală evocare a mansardei din strada Melodiei: "Ştii, camera ta era aşa cum am cunoscut'o. Cărţile, multe, în rafturi, n'aveau nici respectivul strat de praf. Pe masă, ziare, reviste răvăşite. Patul era încă desfăcut. Numai tu lipseai. Plafonul jos şi alb, acelaş. Şi scara incomodă. M'a condus mama ta care mi-a vorbit de tine. Au trecut cinci luni de când ai plecat. Şi e atâta vreme de atunci, Mircea!"

Înainte de a trece la al doilea grup de scrisori, privitoare la Isabel şi apele diavolului, aş vrea să evoc figurile lui Mircea Vulcănescu şi Stelian Mateescu, amândoi prea de timpuriu răpuşi de o moarte tragică. Prin anii aceia - 1927-1933 - Mircea Vulcănescu era un tânăr înalt, voinic, trupeş, aproape corpolent, de o mare vitalitate. Avea o memorie uluitoare. Il poreclisem "bibliotecă ambulantă" pentrucă avea o competenţă enciclopedică. Nu exista domeniu cultural în care să nu-ţi ofere oricând o documentare fabuloasă, însoţită

de comentarii judicioase. În ştiinţele economice ca şi în cele sociale, în filozofie ca şi în literatură, în teatru ca şi în muzică, în etnologie ca şi în arta populară Mircea Vulcănescu era întotdeauna bine informat şi putea susţine cu succes orice discuţie. Spre deosebire de Mircea Eliade care era în stare să scrie un roman în zece zile sau de Petru Comarnescu care avea o remarcabilă uşurinţă la scris, putând redacta vreo patru articole sau cronici în aceeaşi zi, Vulcănescu avea un fel de ezitare în faţa hârtiei albe şi un sentiment al răspunderii care îi făcea elaborarea unui text foarte penibilă. De aceea, dacă depe urma lui Eliade şi Comarnescu au rămas mii de articole de ziar sau de revistă, bibliografia lui Vulcănescu este foarte redusă. Şi în felul de a vorbi se deosebea de prietenii săi. Avea o vorbă cumpătată, fără izbucniri vijelioase sau exaltări exagerate, dar ceeace spunea avea o greutate şi o temeinicie care impuneau. De aceea, Vulcănescu s'a bucurat de un mare prestigiu în rândurile tinerei generaţii. După ce aceasta s'a risipit, ne-am văzut mai rar şi au trecut apoi ani întregi când nu ne-am mai întâlnit. Ultima dată am vorbit în biroul său dela Ministerul de Finanţe, unde ocupa postul de director al vămilor. Am venit să-i cer o favoare, privind nişte taxe de import pentru o mobilă a surorii mele. M'a refuzat spunând că legea e egală pentru toţi şi că trebuie să fie şi mai vigilent când e vorba de aplicarea ei la prieteni. I-am răspuns că există şi o anumită suplete în interpretarea unor dispoziţii legale, dar nu l'am convins. L'am mai zărit după câţiva ani pe sălile Tribunalului. Slăbise îngrozitor şi păşea greu, în lanţuri, încadrat de jandarmii care-l duceau spre sala Curţii de Apel. Am vrut să mă apropiu, să-i strâng mâna, să-i spun un cuvânt de încurajare. Am fost împiedecat. Atunci Mircea Vulcănescu mi-a trimis un surâs dureros care voia să spună: iartă-i că nu ştiu ce fac. După vreo doi ani am aflat că a murit în închisoare.

Stelian Mateescu era opusul lui Vulcănescu. Mic, pirpiriu, agitat, slab, cu o chelie prematură, suferind de un complex din cauza staturii sale, orgolios, sigur de sine, agresiv, înzestrat cu o minte ageră şi vie, având o cultură vastă, Stelian Mateescu era un personagiu pitoresc, care aducea în rândurile tinerei generaţii o animaţie deosebită. Se credea un geniu, îşi avea maniile sale, dar avea o personalitate care ieşea din comun. Din nefericire, şi-a pierdut minţile şi a

trebuit să fie internat într-un azil la Viena după cum îi scriam lui Mircea Eliade în vara anului 1931.

Al doilea grup de scrisori este dominat de peripețiile editării romanului Isabel și apele diavolului. În memoriile sale publicate în limba franceză în anul 1980 sub titlul Les Promesses de l'équinoxe Mircea Eliade, lipsit de documentele din arhiva sa aflate la Corina Alexandrescu, face o serie de erori cu privire la editarea romanului Isabel și apele diavolului. Astfel el scrie că s'a adresat lui Cezar Petrescu pentru a-i găsi un editor și că "Ionel Jianu mi-a propus să se ocupe de corecturi și de publicitate de îndată ce Cezar Petrescu ar fi încheiat contractul cu Ciornei."

În realitate, eu m'am adresat lui Cezar Petrescu și am mers împreună la Ciornei pentru a-i propune romanul lui Mircea. E adevărat că datorită recomandării lui Cezar Petrescu, Ciornei a consimțit să editeze prima carte a unui tânăr care nu era cunoscut ca romancier. Dar la această recomandare s'a limitat intervenția lui Cezar Petrescu, iar după aceea eu am luat conducerea tratativelor și efectuarea tuturor demersurilor pentru apariția și lansarea romanului.

În scrisoarea din 26 octombrie 1929 îi comunic lui Mircea următoarele: " Am primit Isabel și apele diavolului într'o după amiază de Duminică...După entuziasmul primelor clipe, am citit pe nerăsuflate romanul. L'a citit și Mișu și Mircea și Dinu. Am vorbit cu Cezar Petrescu, i-am promis că i-l voi trimite la Avereşti unde el pleca pentru vreo câteva săptămâni și sper că în preajma Crăciunului primul tău roman să apară. Ce cred eu despre el? Că nu e un roman. E o fantezie a unui student, închis într'un pension și care trăiește aventuri imaginare întins pe un divan. Manuscrisul are o imensă valoare documentară pentru aceia care te cunosc. Eşti tu, atât de mult, de întreg tu. Valoarea literară a romanului e mult mai redusă. Și iată pentru ce. Romanul nu are o construcție, o alcătuire organizată. Sunt trei romane care încep, trei drumuri pe care te avânți dar nu le continui până la capăt...Isabel și apele diavolului arată maturizarea anumitor daruri din Adolescentul miop, aduce o problematică nouă și interesantă dar nu mă satisface, Mircea Vulcănescu în schimb e încântat. Vorbește de afabulație, de influența romanului chinez, de dezlegare din Timp și alte multe profunde semnificații, pe care, mărturisesc, nu le-am putut prinde. Lui

putea înlocui "prezența" cu "realizarea" și atunci misticismul ar fi realizarea celuilalt în tine dusă la paroxism. E deci aceeași confundare a două elemente într'unul singur. La magie, confundarea se face între elementul comun în amândouă cazurile - eul - și un obiect (lucru concret), pe când la misticism confundarea se face între eu și un principiu abstract - Divinitatea - care se realizează în sine. Procesul e identic. Ceeace înseamnă că magia poate fi considerată ca un antecedent - mai mult - ca o formă primară a misticismului. În privința "continuei individualizări a credinței", eu nu am considerat'o în sânul aceleiași religii, ci am privit'o total, dela o religie la alta în succesiunea lor.

În privința obiecției ce mi-o faci asupra "evoluției" găsesc că ai înțeles și tu foarte bine că nu putea fi vorba de "o devenire a divinului", ceeace ar fi absurd, și nu reiese câtuși de puțin din text, ci numai și numai de o evoluție a formelor de credință, cum le numesc eu în articolul meu sau a "formelor de contact" cum îți place să le zici.

Dece nu i-am citat pe Schleiermacher, Otto, Leuva sau Maréchal? Pentrucă nu mi-au slujit la documentarea articolului meu și pentrucă nu mi-am propus să întocmesc o bibliografie asupra acestui subiect. Dar mă opresc aci..."(scrisoare din 9 octombrie 1929).

Am redat acest lung extras pentru că am vrut să arăt seriozitatea discuțiilor și problemelor care agitau tânăra generație și care se oglindește și în corespondența noastră.

Au trecut 60 de ani de când am schimbat aceste scrisori. Din cele primite dela Mircea îmi amintesc mai ales de una, pe treizeci de pagini, în care îmi povestea aventura lui cu Maitreyi, izgonirea lui din casa lui Dasgupta, care-l găzduise, remușcările de a fi trădat încrederea maestrului său și viața pe care începuse s'o ducă în ashramul din Tibet de unde îmi scria. Comparată câțiva ani mai târziu cu romanul Maitreyi, se vede limpede în ce măsură scrierile literare ale lui Mircea din anii aceia erau adevărate autobiografii. Succesul lor s'a întemeiat tocmai pe accentul de autenticitate, de trăire adevărată la o înaltă tensiune a evenimentelor, peripețiilor și sentimentelor relatate în aceste romane. Abia începând cu Domnișoara Cristina elementul de fabulație a început să predomine asupra celui de trăire autentică.

Când am reluat legăturile noastre de prietenie în iulie 1961, Mircea Eliade mi-a dat trei sfaturi care mi-au fost de mare folos.

-Dacă vrei să răzbeşti în literatura occidentală şi să-ţi faci un nume trebuie în primul rând să fi mereu prezent prin publicaţiile tale. Ar fi bine să poţi publica în fiecare an câte o carte. În al doilea rând trebuie să-ţi găseşti o personalitate care să te patroneze, să te ajute să urci treptele succesului şi ale notorietăţii. În al treilea rând, trebuie să ştii că aci nu se obţine nimic fără stăruinţă, fără răbdare şi fără un efort permanent susţinut. Noi, imigranţii, trebuie să muncim mai mult şi mai bine decât localnicii, decât cei care s'au născut şi au trăit în ţara în care noi am venit mult mai târziu, gata formaţi. Integrarea într'o lume nouă depinde în primul rând de contribuţia pe care o aducem acestei lumi, mi-a spus Mircea Eliade când ne-am întâlnit în iulie 1961 în odaia mea dela hotelul Lavoisier din Paris.

Aceste sfaturi mi-au fost foarte preţioase. Începând din 1963 cu apariţia monografiei Brâncuşi, am publicat mai în fiecare an câte una sau mai multe cărţi. În 1964 monografia Zadkine, în 1965 cea despre Bourdelle, în 1967 monografiile Rodin şi Lardera, în 1968 am publicat trei cărţi: monografiile Henry Moore şi Henri-Georges Adam şi albumul Valentine Prax. În total, în 25 de ani mi-au apărut 37 cărţi difuzate în vreun milion de exemplare în 88 de ţări.

Al doilea sfat am încercat să-l urmez, dar fără niciun rezultat. Prima încercare am făcut'o în 1963 cu un fost coleg din redacţia ziarului Le Soir, de prin anii 1925-1927 Pierre Lazareff, care ajunsese directorul cotidianului France-Soir şi unul dintre patronii cei mai influenţi ai presei franceze. I-am trimis monografia Brâncuşi, proaspăt apărută, cu o scrisoare în care am evocat, cu amănunte foarte precise, amintiri depe vremea tinereţii noastre. Mi-a răspuns foarte sec: "Monsieur, je n'ai pas souvenance de vous". Mi-a mulţumit pentru carte şi mi-a spus că a predat'o redactorului de artă Jean-Paul Crespelle pentru a publica o cronică favorabilă. Cruzimea acestei fraze categorice: "Domnule, nu-mi amintesc de dumneata" m'a jignit profund. Ar fi putut să spună cel puţin că-i pare rău, că memoria nu-l mai ajută sau să adauge o vorbă de omenie, o urare de succes.

Acest eşec urmat de un altul cu Edgar Faure, m'a descurajat şi m'am lăsat păgubaş. N'am mai căutat sprijin la alţii şi timp de 30 de ani n'am primit niciun ajutor din partea Statului francez. Wladyslwa Jaworska, directoarea Institutului de artă al Academiei Poloneze, îmi scria în 1977: "Franţa a avut întotdeauna norocul să aibă "străini" de mare talent care au contribuit la gloria ei şi, precum văd, ea continuă să se bucure de acest avantaj! Admir iniţiativa şi activitatea dumitale şi cred că Francezii sunt mândri de dumneata!" Din păcate, n'am avut prilejul să constat o asemenea "mândrie" în ceeace mă priveşte!

În schimb, am aplicat cu îndârjire al treilea sfat şi am muncit enorm în aceşti 25 de ani până în 1987 când, din pricina vârstei înaintate şi a şubredei sănătăţi, am fost nevoit să-mi reduc activitatea. În cele 13 monografii cu cataloage ştiinţifice am inventariat peste 5.000 sculpturi cu toate datele muzeologice şi uneori cu expoziţiile în care au figurat şi publicaţiile unde au fost reproduse. Pentru prima dată în literatura de artă occidentală am introdus bibliografiile din ţările din Sud-Estul Europei, din câteva ţări din America Latină şi chiar Polonia, Cehoslovacia sau Uniunea Sovietică. Am muncit singur, conducând editura ARTED cu o singură secretară, care nu lucra decât o jumătate de zi. Am dus o corespondenţă de mii de scrisori cu artişti, conducători de muzee, colecţionari, critici şi istorici de artă, din lumea întreagă şi am tratat direct cu difuzori din Anglia, Republica Federală Germania, Italia, Elveţia, Canada, Australia, Japonia, Israel, Argentina, Venezuela, Brazilia, pentru difuzarea cărţilor mele. Acum, când privesc drumul străbătut în ultimul sfert de veac, îmi pot spune că sfaturile lui Mircea Eliade au dat roade. Aceste sfaturi nu s'au oprit aci. În scrisorile sale, Mircea mi-a dat şi preţioase îndrumări pentru scrierile mele iar colaborarea noastră a fost reluată după o întrerupere de peste 30 de ani. Astfel, la sfârşitul anului 1962 i-am trimis la Chicago manuscrisul primului capitol din monografia Brâncuşi. La 6 martie 1963, Mircea mi-a răspuns la scrisoare: "La câteva zile după scrisoarea mea dela Crăciun am primit plicul cu textul tău despre Brâncuşi. L'am citit imediat, i-l'am dat şi lui Cristinel să-l citească, am vorbit cu ea - dar am lăsat să treacă două luni până ce m'a învrednicit Dumnezeu să-ţi scriu. A fost o iarnă grea, lungă şi tristă. Am fost amândoi, necontenit,

hărțuiți de plictiseli. Ca de obiceiu, visam un "timp perfect" ca să stau de vorbă cu tine despre tine și despre Brâncuși. Și așa a trecut timpul "imperfect", dar a trecut... Foarte sincer, Le Mistère Brancusi mi-a plăcut foarte mult. Reacția ta împotriva interpretărilor exotice (Zen, etc) e perfectă (cineva îmi spunea odată la New York că B. nu poate fi înțeles decât prin psihanaliză și Yoga). Pe bună dreptate amintești țărănismul lui B. și insiști asupra dimensiunii cosmice a vieții religioase țărănești din Sud-Estul Europei. Textele pe care le citezi (scrisori ? interview-uri ? articole ?) sunt pur și simplu pasionante. Poate că la pagina 5 critica pe care o faci "vieții moderne" e cam sumară. (În fond, omul modern nu poate fi autentic decât în măsura în care rămâne modern. Altminteri riscă să se sterilizeze într'un "escapism spiritual", dar, evident, asta e cu totul altă problemă). Ceeace spui despre "meșteșugul" lui B. și originile lui țărănești este iarăși foarte important. Cred că nimeni n'a atras până acum atenția asupra acestei "iubiri a materiei, a obiectelor materiale". Iarăși importantă este analiza motivului păsării și a zborului (atât de importantă încât ai putea insista mai mult). Dacă zborul l'a preocupat toată viața pe B., nu e, cred, în sensul în care Leonardo a fost obsedat de această problemă - ci în sensul folcloric, mitologic - "Der magische Flucht" este cea mai arhaică temă folclorică de care dispunem și se întâlnește la absolut toate popoarele. Probă că e preistorică. Unde cred că încă n'ai stăruit destul e asupra asemănărilor cu plastica preistorică (Venus de Lespugue). Am impresia că ai atins aci un fibru extraordinar pe care nu l'ai exploatat destul. Ai demonstrat: a) arhaismul civilizației țărănești; b) solidaritatea lui B. cu spiritualitatea țărănească; c) asemănarea cu arta preistorică. Dar ai putea dezvolta acest ultim punct, arătând bunăoară că B. se comportă față de "materie" ca un om din "vârsta de piatră" pentru care substanța prin excelență era piatra, singura expresie posibilă a ceeace numim astăzi real. Cred că această observație a ta merită să fie reluată. Arhaismul lui B. și al civilizației țărănești de unde vine și el își are rădăcinile în universul spiritual al preistoriei. Așa explici și pasiunea lui pentru anumite teme folclorice (coloana -"stâlpul cerului" axis mundi, idee megalitică; pasărea măiastră, simbol specific culturilor de vânători preistorici, deci pre-agricol, deci nimic de a face cu lumea mediteraneană și

comportamentul lui faţă de materie în primul rând faţă de pietre (se pare că le iubea, le mângâia, vorbea cu ele, etc). Redactarea acestui capitol mi-a deşteptat o seamă de amintiri nostalgice... Aştept cu nerăbdare restul manuscrisului şi îti promit să nu mai las să treacă două luni până ce'ţi voi împărtăşi impresiile."

Nu ştiu ce s'a întâmplat, dar despre a doua parte a manuscrisului n'am mai primit nici-o "impresie" dela Mircea, poate pentru că textul fusese predat la tipografie căci cartea a apărut în ambele versiuni - franceză şi engleză - în luna mai 1963. Totuşi această lungă scrisoare reprezintă cea mai temeinică analiză care s'a făcut asupra cărţii mele despre Brâncuşi, deşi s'au publicat în lumea întreagă peste o sută de cronici cu privire la ea. Mircea mi-a făgăduit că va publica şi el o dare de seamă despre monografia mea, dar ea n'a ajuns să vadă lumina tiparului ca şi aceea promisă de Eugen Ionescu în 1963 şi care n'a apărut până astăzi.

Între scrisoarea din octombrie 1929 cu discuţia despre magie şi misticism şi cea din 6 martie 1963 privitoare la arhaismul civilizaţiei ţărăneşti care se oglindeşte în opera lui Brâncuşi există o legătură. Amândouă arată că prietenia noastră s'a desfăşurat sub semnul căutărilor pentru a pătrunde înţelesurile valorilor culturale şi ale lumii spirituale. Şi de aceea prietenia noastră s'a ridicat deasupra încercărilor vremelniciei.

La 11 iunie 1967, Mircea îmi scria: " Iată contribuţia mea la volumul celor mai proaspeţi sexagenari ai "fostei tinere generaţii". Era vorba de studiul Brâncuşi şi mitologiile, anume scris la cererea mea pentru volumul Témoignages sur Brâncusi pe care l'am publicat împreună cu Petru Comarnescu pentru comemorarea marelui artist la zece ani dela moartea sa. În aceeaşi scrisoare Mircea îmi comunica: "Vom sosi la începutul lui August (pentru) toată luna septembrie la Veneţia şi Roma unde desigur că ne vom întâlni şi nu numai la congres. Foarte interesante amintirile pe care le-ai publicat în România. Dar dece nu scrii şi amintiri despre tinereţea noastră sau din război, etc. pt. Fiinţa Românească ?"

Un an mai târziu, la 4 iulie 1968, revenea asupra aceluiaş îndemn: "M'au emoţionat paginile pe care le dedici prieteniei noastre. Ca mai toţi din generaţia noastră, ai stofă de memorialist. Îţi aduci aminte că te îndemnam acum câţiva

ani să-ţi scrii Memoriile? Încerc din nou acum. Scrie ce vrei, nu e nevoie să începi cu începutul. Dar aşa cum o subliniezi chiar tu, tinereţea noastră a fost în România exemplară. Când ne vom mai întâlni cu libertatea şi spontaneitatea din 1932-33? Tinerii de azi nu ştiu ce au pierdut. Povesteşte ce crezi că ar fi bine să se ştie!"

În ciuda îndemnurilor şi stăruinţelor multor prieteni, nu m'am învrednicit până acum să-mi scriu memoriile. Nici nu cred că aş fi în stare s'o fac. Am vrut numai să aduc un omagiu prietenilor mei, evocându-le figura morală şi încercând să ridic vălul uitării asupra unui trecut care ne-a fost scump.

Am petrecut vreo două săptămâni la Veneţia unde se afla şi Petru Comarnescu şi toţi trei am depănat firul amintirilor din tinereţe într'o atmosferă de caldă prietenie. După aceea am pornit la Roma - Mircea, Cristinel, Marga şi cu mine -unde am fost găzduiţi într-un palat al Vaticanului Via Appia, unde a avut loc şi congresul Societăţii Academice Române. Era un vechi palat din secolul XVII, clădit pe vremea când cetatea Romei şi împrejurimile ei făceau parte din Statul Papal. Un parc imens cu statui, bazine de apă, vegetaţie bogată, trepte de marmoră şi alei ascunse privirilor se desfăşura în jurul palatului unde erau găzduiţi înalţii prelaţi, oaspeţi ai Vaticanului.

La acest congres, Mircea a fost sărbătorit pentru împlinirea vârstei de 60 de ani, bucurându-se de omagiul tuturor participanţilor.

Profitând de prezenţa noastră la Roma, pictorul Eugen Drăguţescu a organizat un colocviu Brâncuşi la Muzeul de artă modernă depe Via Delle Belle Arti, la care am participat Mircea Eliade şi cu mine alături de profesorul Giulio Carlo Argan şi Carola Giedion Welcker.

Si apoi, trecură anii. Ne întâlneam în fiecare toamnă la Paris, fie în apartamentul lui din Place Charles Dullin, din faţa teatrului L'Atelier, fie în casa noastră din avenue Stéphane Mallarmé. Ne scriam din ce în ce mai rar, fiecare prins de activitatea sa din ce în ce mai vie. Mi-au rămas însă câteva amintiri frumoase din aceşti ani cărunţi, în care trebuia să dăm socoteala de risipa vieţii noastre. Cea mai emoţionantă a fost solemnitatea decernării diplomei de onoare

a Universității din Paris în marele amfiteatru al Sorbonei. Odată cu Mircea primeau aceeași distincțiune celebrul violonist Yehudi Menuhin și fostul prim-ministru al Angliei Edward Heath. În marele amfiteatru al Sorbonei împodobit cu frescele lui Puvis de Chavannes, au pătruns într'un cortegiu impresionant profesorii tuturor Facultăților Universității din Paris, cu togele lor felurit colorate, potrivit unui ceremonial care data de veacuri. Mircea era foarte emoționat iar noi eram mândri de cinstirea lui care se răsfrângea asupra întregii culturi românești. Yehudi Menuhin, în loc de cuvânt de mulțumire, a cântat la vioară o sonată de Bach iar Edward Heath a preferat să dirijeze un cor cu o muzică de Haydn. Mircea a răspuns, calm și demn, elogiului făcut de decanul Universității profesorul Dupront, care fusese în deceniul al treilea directorul Institutului Francez din București.

Încă din anii studenției, îmi făgăduisem că voi ajunge cândva să vorbesc dela tribuna acestui amfiteatru. Mi s'a împlinit acest vis, datorită lui Mircea. În iunie 1987, Academia Româno-Americană de Arte și Științe din Los Angeles și-a ținut congresul anual în localurile Universității din Paris. Ședința de deschidere a avut loc în marele amfiteatru al Sorbonei și a fost consacrată cinstirii memoriei lui Mircea Eliade, care încetase din viață cu un an înainte. 17 profesori universitari din lumea întreagă au fost invitați să ia cuvântul. Printre ei, mă aflam și eu. Și dela tribuna acestui amfiteatru, am rostit elogiul vechiului meu prieten. Și visul tinereții mele s'a împlinit sub semnul prieteniei.

Deși a plecat înaintea mea din lumea aceasta pe care a îmbogățit'o cu rodul muncii sale, totuși pentru mine Mircea Eliade este o continuă prezență, o prezență afectivă, o prezență spirituală, așa cum a fost dealungul unei vieți întregi.

Prietenul meu Constantin Noica

Din promoţia anului 1928 a liceului Spiru Haret din Bucureşti, Petru Comarnescu a ales doi tineri pe care i-a chemat să colaboreze la pagina a doua a ziarului Ultima Oră. Amândoi erau pe atunci poeţi, dar se interesau şi de probleme culturale şi de ceeace acum se numeşte "ştiinţe umane". Amândoi erau cultivaţi, discreţi, bine crescuţi, oarecum intimidaţi şi aveau cultul prieteniei. Pe amândoi i-am cunoscut pe la începutul anului 1929 în redacţia ziarului Ultima Oră şi m'am împrietenit cu ei pentru o viaţă întreagă. Cel dintâi se numea Constantin Noica, al doilea Barbu Brezianu. Noica avea să devină dealungul anilor cel mai de seamă filosof român al epocii noastre, pe când Brezianu, după publicarea a două volume de poezii Nod Ars în anul 1929 şi Zăvor fermecat în 1947 şi a traducerii poemului finlandez Kalevala - avea să se afirme după 1963 ca unul dintre cei mai vrednici şi mai bine documentaţi exegeţi ai operei lui Brâncuşi.

Ceeace a înlesnit înfiripărea unei trainice prietenii cu Dinu Noica a fost interesul nostru comun pentru filosofie. Îmi luasem în vara anului 1927 licenţa în litere şi filosofie la Sorbona, pe când Noica se înscrisese în toamna 1928 la Facultatea de litere şi filosofie din Bucureşti unde avea să ajungă unul dintre studenţii preferaţi ai profesorului Nae Ionescu.

Deseori, când plecam dela redacţia Ultimei Ore, Dinu Noica mă însotea şi pe drum, asculta cu un viu interes cum povesteam amănunte despre studiile mele. Îl interesau mai ales prelegerile lui Henri Bergson dela Collège de France sau seminariile de sociologie cu Celestin Bouglé, unde se discutau operele unor autori celebri ca Sir James Frazer, Durkheim sau Lévy-Bruhl. Deşi socotea că Franţa n'a avut filosofi de seamă în afară de Descartes şi că adevărata patrie a filosofiei era în vremea noastră Germania, după cum fusese în Antichitate

vechea Helladă, totuşi era dornic să afle tot ce era nou în evoluţia gândirii occidentale. Discuţiile noastre purtau şi asupra recentelor apariţii în acest domeniu, cum erau de pildă Declinul Occidentului de Oswald Spengler sau Analiza spectrală a Europei de H. von Kaiserling. Deşi mai tânăr decât noi, Dinu Noica fusese imediat adoptat de "generaţia celor care aveau mai puţin de 30 de ani" şi participa la reuniunile noastre săptămânale care aveau loc fie la mine acasă, în strada Grigore Alexandrescu, fie la Petru Comarnescu, în strada Icoanei. Participau la aceste întâlniri Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Mircea Vulcănescu, Mihail Polihroniade, Dan Botta, Aurel Broşteanu, Barbu Brezianu, Ion Cantacuzino, Haig Acterian, şi alţii care alcătuiau "tînăra generaţie". Discuţii aprinse se întindeau până după miezul nopţii, dar întotdeauna aceste discuţii se refereau la idei, la probleme de cultură, la ţelurile generaţiei noastre, la acţiunile preconizate pentru realizarea lor.

Care erau aceste ţeluri şi prin ce se definea tânăra generaţie? Prin voinţa de a introduce o dimensiune spirituală în viaţa culturală românească, prin dorinţa de a integra fenomenul artistic şi cel literar în ansamblul culturii, prin strădania de a afla raporturile dintre tradiţie şi modernitate, pentru a defini specificul naţional şi vocaţia de universalitate a culturii noastre. Deşi aveam valori de circulaţie universală ca Mihail Eminescu, Brâncuşi, George Enescu, Pârvan, N. Iorga, Pallady, totuşi cultura românească nu ieşise din provincialismul ei, nu trăia in contemporaneitatea lumii.

Constantin Noica s'a integrat uşor climatului intelectual al "tinerei generaţii" şi spiritului de prietenie care domnea între membrii ei. Dar acest climat nu era câtuşi de puţin rigid, ci dădea loc la manifestări spontane de exuberanţă tinerească. Astfel, în scrisoarea din 30 martie 1929, adresată la Calcutta lui Mircea Eliade, îi povesteam: "Sunt la Braşov cu Titel şi Noica. Petrecem admirabil. Şi râdem! Râdem cu nesaţ! Suntem ca nişte şcolari în vacanţă!". Petru Comarnescu adăuga în aceeaşi scrisoare: "Îţi trimit creştinescu strigăt Hristos a înviat! din cetatea închisă între ziduri vechi şi plină de catedrale gotice a Braşovului, loc de odihnă pentru trei crai de vreme nouă", pe când Noica ii scria lui Eliade: "Te urmăresc din scrisorile prietenilor şi din

Constantin Noica, Păltiniș, 1986

"Cuvântul". Am vrut să te rog să scrii ceva interesant nouă şi "generaţiei", dar am uitat. Poate că fără să-ţi spun eu, o să scrii într'o zi. Simpatia mea te urmăreşte şi aşa până în Bengal şi Australia! Îţi urez Pascalie grasă!" Scrisoarea aceasta, veche de 60 de ani, recuperată datorită cercetărilor lui Mircea Handoca, arată că membrii tinerei generaţii nu erau tot timpul absorbiţi de preocupările intelectuale, ci ştiau să-şi trăiască din plin exuberanţa şi voioşia tinereţii lor. De altfel, potrivit teoriei "trăirismului" elaborată de Eliade şi Comarnescu, membrii tinerei generaţii îşi puteau afla propria lor identitate în trăirea la înaltă tensiune a tuturor prilejurilor şi sentimentelor pe care le oferă viaţa şi în prioritatea acordată acţiunii.

Colaborarea cu Dinu Noica s'a manifestat tot în 1929 prin cooptarea lui la redactarea "caietelor de sinteză naţională în cadrul secolului XX Acţiune şi Reacţiune". Nu-mi mai amintesc cine a lansat ideia publicării acestor "caiete", care nu trebuiau să aibă caracterul unei reviste, ci erau menite să ofere o culegere de 4 studii mai ample, mai adâncite asupra unei teme alese dintre problemele cele mai importante ale culturii româneşti. Cei 4 autori - Petru Comarnescu, Ionel Jianu, Constantin Noica şi Mihail Polihroniade - studiau aceaşi temă din patru puncte de vedere diferite, sub patru aspecte, dar depe aceaşi poziţie renovatoare. Caietele erau tipărite la imprimeria revistei Vremea pe socoteala autorilor, care, într'un spirit de totală independenţă, acceptau să suporte toate cheltuielile deşi nici unul dintre ei nu era înstărit. Ei voiau să arate, într'o vreme când toate publicaţiile alergau după subvenţii, că mai există o voinţă purificatoare în presa românească.

În jurnalul său de călătorie, Comarnescu definea astfel starea sa de spirit care era şi aceea a "tinerei generaţii" în faza ei iniţială: "Trecutul şi istoria erau prezente în mine absorbite de entuziasmul meu, ca şi chipurile celor dragi. De altfel pe atunci nu uram pe nimeni şi credam că totul pe lume este bun şi că, putând cunoaşte cu adevărat lumea, nu o poţi decât iubi. Un fel de optimism cosmic colora întreaga mea fiinţă, năzuind către o participare prin cunoaştere şi bucurie la viaţa tuturor. Credeam în oameni, în cultură, în filosofie."

Noi toţi, cei din tânăra generaţie, am crezut în oameni, în cultură, în filosofie şi acest crez comun ne-a unit

în acţiunile noastre timp de câţiva ani. A trebuit să intervină după aceea o cruntă realitate care ne-a silit să deschidem ochii şi să ne despărţim. Şi astfel s'a destrămat "tânăra generaţie a anilor 1930". Dar unele prietenii au rămas. Pentru aceasta a fost nevoie de o mare înţelegere, de o adevărată omenie şi de o încredere neclintită în virtuţile prieteniei.

Într'o scrisoare din 28 octombrie 1983, Constantin Noica îmi spunea: "Mă gândesc adesea la pagina luminoasă aprieteniei noastre. Un tânăr pe care-l preţuesc mult mă întreba zilele trecute în legătură cu trecutul meu: cum aţi putut face asta?" Tu nu m'ai întrebat niciodată !"

Colaborarea noastră a continuat şi după încetarea apariţiei caietelor Acţiune şi Reacţiune. La 26 octombrie 1929 îi scriam lui Mircea Eliade la Calcutta: "Am primit Isabel şi apele diavolului într'o după amiază de Duminică, pe când se afla la mine Mircea Vulcănescu, Dinu Noica, Arşavir Arterian, Beiler, Barbu Brezianu şi alţi prieteni. După entuziasmul primelor clipe, am citit pe nerăsuflate romanul. L'au citit şi Mişu, Mircea şi Dinu." La 15 aprilie 1930 îi scriam lui Eliade: "Însfârşit, victorie! Romanul tău a apărut astăzi!...Dinu Noica m'a ajutat mult. Am lucrat ades împreună la corecturi, a scris "rezumatul subiectului" pentru marele public şi a publicat câteva articole prevestitoare."

În toamna anului 1930 am înfiinţat grupul Forum la care a participat şi Noica. Am organizat un ciclu de 12 conferinţe despre Explicaţia Timpului Nostru, un subiect care ne preocupa de câţiva ani. Conferinţele au avut loc în amfiteatrul Fundaţiei Regele Carol I din calea Victoriei şi au avut un enorm succes, sălile fiind pline până la refuz. Printre vorbitori, cei care au ştiut să atragă cel mai mult simpatia publicului au fost Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Constantin Noica şi Mihail Sebastian. Noica nu era orator. N'avea nici temperamentul furtunos al lui Petru Comarnescu, nici farmecul exotic şi erudit al lui Mircea Eliade, nici rafinamentul preţios al lui Mihail Sebastian sau multilateralitatea cunoştinţelor lui Mircea Vulcănescu. În schimb, Noica ştia să-şi introducă auditoriul într'o lume nebănuită, să-l surprindă prin adâncimea şi noutatea analizelor sale, să-l încânte prin virtuozitatea paradoxului sau prin dezvăluirea rosturilor ascunse ale cuvintelor în

înţelesurile lor cele mai bogate şi neaşteptate. Succesul acestui ciclu de conferinţe ne-a determinat să pregătim un nou ciclu pentru sezonul 1932-1933 pe tema Marile Figuri ale secolului XX cu aceiaşi vorbitori. Spre surprinderea mea, prin octombrie 1932, gruparea Forum s'a destrămat în urma unui conflict pe care l'am avut cu Paul Sterian. Provocat la duel, acesta a refuzat să primească martorii mei Mihail Polihroniade şi Ion Anestin declarând că un scriitor nu se bate decât cu arma scrisului. Am publicat un proces-verbal de descalificare, dar "tânăra generaţie" s'a despărţit în două tabere, una a adepţilor şi cealaltă a adversarilor duelului. Majoritatea membrilor grupului Forum au alcătuit gruparea Criterion şi au preluat atât sala cât şi subiectul ales de mine. Noica a rămas însă fidel prieteniei noastre.

În primăvara anului 1931 m'am însurat şi am plecat într'o călătorie de nuntă de cinci săptămâni în Italia. Ataşatul cultural dela Roma, prof. Claudiu Isopescu îmi procurase un permis pe căile ferate italiene astfel încât am putut străbate Italia dela un capăt la altul, dela Veneţia până la Taormina, în Sicilia. Când ne-am întors, ne-am instalat în noul nostru cămin din strada Izvor, care a devenit un loc de întâlnire al tinerei generaţii. Marga se înţelegea foarte bine cu toţi membrii grupului nostru, care-i admirau frumuseţea, graţia şi felul primitor de a face ca toată lumea să se simtă bine la noi. Dinu Noica a fost unul dintre cei mai frecvenţi vizitatori ai noului nostru cămin. Tot în acel an s'au întors dela studii mai întâi Petru Comarnescu din America şi apoi Mircea Eliade din India. În volumul I din Memoriile sale, apărut în limba franceză sub titlul Les promesses de l'équinoxe, Mircea Eliade scria: "Unii dintre prietenii mei se căsătoriseră şi îmi apăreau acum sub o altă lumină, pe care n'aş fi bănuit'o cu trei-patru ani înainte. Mary, soţia lui Polihroniade, era englezoaică...
Ne-am împrietenit imediat şi acelaş lucru s'a întîmplat cu soţiile altor camarazi, Marga Jianu şi Mariana Viforeanu. Marga era atât de frumoasă încât îi ajunsese vestea până în Indii prin scrisorile prietenilor mei. Şi a rămas aşa cum am văzut'o atunci pentru prima dată, calmă, senină, surâzătoare de parcă ar fi coborât dintr'un tablou de Leonardo da Vinci".

Această atmosferă de caldă prietenie n'a durat însă decât până în toamna anului 1932, când s'a înfiinţat gruparea Criterion, la care am refuzat să particip deşi Marieta

Sadova şi Marieta Rareş au stăruit să fiu invitat. Relaţiile dintre noi s'au răcit, vizitele au încetat şi fiecare şi-a urmat propriul destin. Dinu Noica, după ce şi-a făcut serviciul militar la Sinaia, s'a consacrat studiului filosofiei, scrierii de eseuri şi traducerii unor texte din filosofii săi preferaţi, renunţând în bună parte la activitatea publicistică. Astfel în 1934 a obţinut Premiul tinerilor scriitori pentru eseul Mathesis sau despre bucuriile simple. În 1935 a publicat traducerea lucrării lui Descartes Regulae ad directionem ingeni, cu o introducere şi note iar în 1936 studiul Concepte deschise în istoria filosofiei la Descartes, Leibnitz şi Kant. În 1937 a fost şi mai activ publicând Viaţa şi filosofia lui Descartes, De Caelo,încercare în jurul cunoaşterii şi individului şi traducerea tezei lui Kant Despre forma şi principiile lumii sensibile şi a celei inteligibile, cu o introducere la studiul criticismului, urmată de o altă traducere din Descartes Meditationes de prima philosophia.

Intre timp Noica se însurase în Noembrie 1933 cu Wendy Muston şi s'a instalat la Sinaia unde socrii săi i-au pus la dispoziţie un apartamnet din vila lor. Începând din 1935 ne-am petrecut şi noi vacanţele la Sinaia, ca oaspeţi ai unui unchi al soţiei mele. Făceam lungi plimbări cu Dinu fie în pădurea care ducea spre Peleş, fie prin aleea gotică şi discutam probleme de filosofie. Publicasem în 1929 în revista Convorbiri Literare un studiu Misticismul lui Descartes încât aveam un subiect preferat în convorbirile noastre. Îmi plăcea să stau de vorbă cu Dinu Noica pentrucă avea încă depe atunci o maturitate de gândire excepţională, o cultură vastă şi multilaterală, un spirit subtil şi autentic, pătrunzător şi original. Nu eram întotdeauna de acord, dar fiecare respectam opinia celuilalt, pe care încercam s'o combatem cu argumente cât mai convingătoare. O preţuire şi o simpatie reciprocă dădeau o coloratură afectivă întâlnirilor noastre, creind şi o solidaritate de viaţă. Aceasta s'a manifestat mai ales în anii 1937-1940, când Dinu Noica ne-a pus la dispoziţie pentru o lună de vară apartamentul său din Sinaia, deoarece unchiul soţiei mele plecase în Occident, iar eu, din pricina evenimentelor, nu-mi mai puteam permite luxul unor vacante anuale. Acolo am avut un adăpost în acele vremuri grele şi am organizat acele neuitate după-amiezi de muzică de cameră, la care participau Ionel Gherea care cânta la pian şi Ludwig

Feldman, care-l acompania la vioară. Una dintre lucrările noastre preferate era Sonata lui Cezar Frank pentru pian şi vioară pe care noi o poreclisem Sonata lui Vinteuil.

A urmat apoi o lungă tăcere, o noapte a prieteniei până în preajma anului 1949. După ce i s'a fixat domiciliu obligatoriu la Câmpulung, Dinu Noica a început să mă viziteze în apartamentul meu din Bd. Dacia de câte ori trecea prin Bucureşti. Am reluat vechile noastre discuţii despre explicaţia timpului nostru, evitând întotdeauna schimburile de idei politice. Ne împărtăşeam temerile, previziunile şi nădejdile, ne povesteam evenimentele şi încercările trăite. Ne simţeam aproape unul de altul, legaţi nu numai de amintiri, dar mai ales de acea căldură sufletească pe care Dinu ştia s'o răspândească în jurul său. Îmi aducea ultimile lui manuscrise şi astfel am fost unul dintre primii cititori ai eseului Despărţirea de Goethe, care avea să-i pricinuiască atâtea neplăceri.

Nu l'am văzut pe Dinu Noica din 1957 până în 1972, când a venit la Paris dar întretimp am reluat vechile noastre legături prin corespondenţă, începând din 1968. Şi în cei douăzeci de ani care s'au scurs până la moartea lui, în decembrie 1987, am schimbat peste o sută de scrisori din extrasele cărora voi încerca să schiţez adevărata imagine a lui Dinu Noica sub trei aspecte: omul, gânditorul şi marele dascăl, îndrumător al tineretului.

Omul era de o rară cinste sufletească şi intelectuală. Minciuna, prefăcătoria, intriga, viclenia, chiar eroarea i-se părea o risipire în "nefiinţă", o îndepărtare de adevărul spre care trebuia să tindă orice om. "Nu te pot urma atunci când evoci cu emoţie trecutul" scria el la 9 decembrie 1970, comentând moartea lui Comarnescu. "V'am îndrăgit în parte pe fiecare din cei pe care mi i-a dăruit viaţa, în prima tinereţe, dar grupul nostru a fost un non-sens. Nu pot evoca cu emoţie partea de nefiinţă din mine, dar Acţiune şi Reacţiune a fost un caz forţat, un neadevăr (mai ales pentru mine, cel mai necopt dintre toţi) care s'a risipit ca tot ce e nefiinţă. De altfel, în anii mei târzii pot vedea cât neadevăr, aşadar câtă nefiinţă a fost şi în istoria pe care am trăit'o după cum a fost din belşug în propria mea viaţă şi mai târziu. Dacă trebuie să-ţi cer iertare - şi o fac cu adâncă tristeţe - pentru dezamăgirea ce ţi-am produs'o într'un ceas

al vieţii noastre nu-ţi pot ascunde că dezamăgirea e încă mai cruntă pentru mine când reflectez la ce ideal de puritate sub semnul culturii am nutrit şi la ce abateri m'am învrednicit. Nu mi-a plăcut viaţa mea, aşa cum nu mi-a plăcut prima jumătate a veacului. Îmi place a doua jumătate din care nu ne poate fi dat să gustăm prea mult. Îmi pare rău de tot pentru Titel că şi-a încheiat viaţa tocmai în ceasul când putea creia pe măsura emoţională (mi-l amintesc spunând prin 1934-1935 "nu se poate face nimic, vine un dezastru!") şi sufăr pentru oricine e împuţinat în mijloace într-un ceas care e totuşi al culturii şi al păcii! Ori de câte ori mi-a dispărut o fiinţă dragă am simţit că sunt dator să încerc mai mult."

Fiecare om îşi are steaua lui pe cerul vieţii sale. Steaua lui Constantin Noica a fost aceea a culturii. "Mi-am pus inima în cărţi, în proecte neîmplinite şi am rămas dator oamenilor. Vezi, convertesc totul în termeni de cultură, singura realitate consistentă pe care am întâlnit'o în viaţă. Ce-mi spui despre scrisul meu şi "sofistica" mea, neştiută adesea nici de mine, mă bucură enorm, dar nu mă asigură împotriva anumitor tristeţi. Am ştiut bine că nu mi-e dat să cuceresc adevăruri, nelucrând în domeniul exactităţii, dar am nădăjduit să pot spune ceva mai mult cu jumătăţile mele de adevăr." (scrisoarea din 16 decembrie 1969).

E, în aceste rânduri o autenticitate şi o sinceritate faţă de sine însuşi care dau o deosebită valoare scrisorilor lui Noica. Era un om întreg, bun şi înţelegător faţă de semenii săi, blând dar ferm şi exigent, loaial şi drept, având curajul de a-şi recunoaşte greşelile şi de a refuza orice compromis. Avea o minte ageră, subtilă care-i deschidea orizonturi vaste în explorarea lumii şi a rosturilor vietii. Credea în resursele spiritului şi în facultatea omului de a ajunge la esenţe.

"Am limpede sentimentul că toţi am răspuns de viaţa noastră, chiar sau mai ales când ne-a ieşit prost. Exaltarea ta e şi a mea, semnele tale de întrebare sunt şi ale mele. Vom avea oare timp să facem tot ce avem de făcut la capătul acumulărilor aduse de ani, aş spune la capătul troienirii lucrurilor în noi? În orice caz, nu cunosc perioadă mai frumoasă în viaţă decât îmbătrânirea, cu lenta extenţiune a tot ce e secundar în noi şi pasionantul crescendo al esenţialului. Mă încântă să te ştiu atât de productiv şi-ţi voi trimite la rândul meu replica volum cu volum. Provoco te!

vorba lui Titel din tinereţe. Să vedem cine adună mai multe volume!" (scrisoarea din 20 martie 1968).

Aş vrea să mai vorbesc de umanismul lui Noica, de interesul lui pentru tot ce aparţinea culturii, de vasta lui capacitate de cuprindere şi înţelegere.

Două exemple sunt grăitoare în această privinţă: un comentar despre opera sculptorului Henry Moore şi o recunoaştere a limitelor filosofiei. "Îngăduie-mi să spun un cuvânt, naiv desigur, despre Moore, pe care l'am întâlnit cu emoţie şi eu, aci. Mi s'a părut că aduce două lucruri, dincolo de Brâncuşi chiar: mişcarea închisă în ea însăşi, acea miraculoasă mişcare ce duce peste tot, dela atom până la idee, la configuraţiile şi la întruchipările lumii; şi mai ales universul interior al sculpturilor. Aşa cum Ţuculescu mi s'a părut nou pentrucă anexează picturii materia moartă, punând ochi peste tot şi privind în intimitatea, în sinea lucrurilor, aşa mi se pare extraordinar în Moore că vede un înăuntru în ceeace era socotit să aibă doar un în afară. Cu vagile mele cunoştinţe de artă, îmi amintesc de Perseul lui Cellini care era umplut pe dinăuntru cu tot felul de materiale ca să "ţină". S'a schimbat ceva în lume de atunci aşa cum căutăm în măruntaiele atomului sau ale spiritului (Freud, geneticul, larvarul) am ajuns cu Moore la chipul intern al figurii externe...Dar ce destin ciudat are filosofia aceasta: într'un ceas când nu mai sunt pe lume de fel filosofi mari, toate artele şi toate ştiinţele bat la poarta filosofiei". (scrisoarea din 20 martie 1968).

În al doilea exemplu, Dinu Noica arată pe nedrept că "filosofia a reuşit să facă pustiu în jurul său" silindu-l să renunţe la poezie, muzică şi artele plastice deoarce el a continuat până la sfârşit să scrie poeme şi să imprime o vibraţie poetică în stilul studiilor sale filosofice, după cum a comentat cu o deosebită fineţe operele lui Brâncuşi, Henry Moore şi alţi creatori plastici. În deosebi, studiul despre Cumintenia Pământului, publicat în Introduction à la sculpture de Brancusi în 1976 arată cum Noica a ştiut să facă deosebirea între aparenţe şi esenţe, între adevărul dinlăuntru şi cel din afară. Un extras din scrisoarea din 16 ianuarie 1970 ilustrează acest exemplu: "Cărţile tale sunt o binefacere tocmai pentrucă filosofia a reuşit - în colaborare cu evenimentele - să facă pustiu în jurul meu. A trebuit să renunţ la literatură

şi muzică, la tot ce e artă, spre a mă strânge în jurul câtorva gânduri şi proecte, să zicem finale. Dar când mă gândesc la artă, plastica de care m'am interesat cel mai puţin, îmi pare acum ca cea mai plină de sens şi expresivă. Sunt surprins să văd câtă "idee" încape în arta cea mai legată de mizeria materiei. Dar tocmai de aceea, poate, ea spune mai mult ca poezia, în orice caz mai mult decât muzica, dar "mai mult" are sens aci. Şi atunci, n'ai ales tu bine? Toată dăruirea ta către plastică, mult dincolo de ce a putut fi profesiune, nu-i aşa că te răsplăteşte acum, în anii când vrei să ştii ce-ţi rămâne din risipa vieţii?"

N'avea întotdeauna dreptate Noica, dar ştia să aibă ultimul cuvânt prin abilitatea paradoxului şi printr'un adevărat tur de forţă ingenios. La acuzaţia pe care i-am adus'o că în afirmaţiile şi preocupările sale se află adesea un anumit spirit de "donquichotism", el mi-a răspuns: "Cred că toată cultura stă sub semnul lui Don Quichotte" ceeace era un punct de vedere care mai trebuia să fie dovedit.

Însfârşit, se cuvine să subliniez omenia lui Dinu Noica, acea deschidere a sufletului şi a minţii pentru a înţelege şi nevoile şi suferinţele oamenilor, acea voinţă de a ajuta şi de a nutri nădejdea la cei care i-se adresau la nevoie.

Desigur, Noica a avut şi scăderile şi defectele lui, dar în amintirea mea n'a rămas decât imaginea unui om întreg, a unui om adevărat. Activitatea de gânditor şi filosof a lui Constantin Noica poate fi împărţită în trei faze: accea a pregătirii, aceea a adâncirii şi aceea a împlinirii. Prima se situiază din 1929 până în 1944, a doua din 1945 până în 1964 iar cea din urmă din 1965 până în 1987.

În anii debutului (1929-1934) a avut o vie activitate publicistică, prin colaborări la paginile culturale ale ziarelor şi la reviste, participând la înfiintarea caietelor de sinteză naţională Acţiune şi Reacţiune şi la toate manifestările grupului tinerei generaţii. Pe nedrept a socotit el această activitate ca un "non-sens", un "neadevăr", o risipire în "nefiinţă". Tânără generaţie din anii 1930 a înscris o pagină luminoasă în istoria culturii româneşti prin idealismul ei, prin nevoia ei de puritate morală, prin entuziasmul ei, prin schimbarea climatului presei din acea vreme şi ridicarea nivelului cultural. În aceşti cinci ani (1929-1934) activitatea prodigioasă a lui Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Mircea

Vulcănescu, Ionel Jianu, Mihail Sebastian.şi chiar Constantin Noica a conferit o dimensiune spirituală vieţii culturale din ţara noastră. Am arătat acţiunea lui Noica pentru pregătirea terenului în vederea unei noi dezvoltări a filosofiei în cultura noastră prin traducerile din Descartes şi Kant şi prin elaborarea unor lucrări originale de filosofie, în anii 1934-1937. Această activitate a continuat cu noi apariţii până în 1944. Astfel, în 1940 a publicat studiul Cum e cu putinţă ceva nou? (teza sa de doctorat în filosofie), în 1943 traducerea lucrării De Magistro de Augustin, apoi Două introduceri şi trecerea spre idealism cu o traducere a primei introduceri kantiene la Critica judecăţii şi traducerea cărţii lui Hegel Diferenţa între sistemul lui Fichte şi cel la lui Schelling. Ultimile două aparitii din această perioadă sunt Jurnal filosofic (1944) şi Reflexiuni despre sufletul românesc (1944).

Se pare că nici aceste lucrări, influenţate de opţiunile politice ale lui Nae Ionescu, nu l'au satisfăcut pe Noica, deoarece el declara în scrisoarea din 9 decembrie 1970 "Nu mi-a plăcut viaţa mea aşa cum nu mi-a plăcut prima jumătate a veacului. Îmi place a doua jumătate a veacului..." Şi totuşi această fază a pregătirii a fost necesară pentru orientarea către filosofie a lui Dinu Noica, prilejuindu-i o adâncire a operei lui Descartes ca şi a celei a lui Kant şi Hegel şi permiţându-i să-şi exercite deosebitele lui facultăţi în direcţia comentarului filosofic.

Faza adâncirii, care a urmat şi s'a desfăşurat dealungul a două decenii a fost cea mai rodnică şi mai bogată, deşi lipsită de orice apariţii publice. În tot acest răstimp n'a mai apărut nici o carte de Constantin Noica. Dar experienţa de viaţă, drumul către adevărul fiinţei, eliberarea de tot ce era secundar şi aparent pentru a ajunge la esenţial, aflarea unor certitudini care i-au asigurat seninătatea sufletească au fost câştiguri de nepreţuit care i-au configurat adevărata personalitate. A fost şi faza cea mai grea din viaţa lui Noica. După pierderea averii părinteşti a cunoscut lipsurile materiale şi greul luptei pentru existenţă. Cu domiciliul obligator la Câmpulung, a fost nevoit să dea lecţii particulare pentru a-şi asigura pâinea zilnică. A trebuit să se despartă de soţia şi copii săi care au plecat în Anglia. Condamnat la ani grei de închisoare dintr'o eroare abia după şase ani recunoscută, a băut până la fund paharul suferinţei. Dar, după cum îmi

mărturisea in 1972, închisoarea l'a înavuţit. A ieşit de acolo cu o înţelegere umană mult mai adâncă şi mai adevărată, s'a apropiat de oameni, i-a ajutat, le-a deschis calea către spiritualitate, iar pe mulţi i-a salvat trezind în sufletele lor nădejdea şi credinţa. A înţeles cum poate deveni un călăuzitor de suflete. Şi-a dat seama că aceasta era adevărata lui menire, cel mai frumos şi nobil destin. Şi astfel pregătit, a păşit cu încredere în cea din urmă fază a prodigioasei sale activităţi, acea a împlinirii.

A început prin a stimula traducerile din marii filosofi şi a le comenta cu pricepere şi asuţime de spirit admirabile. Comenatrile la Dialogurile lui Platon, publicate din 1968 până în 1986, pot avea o valoare de circulaţie universală dacă ar fi traduse într'o limbă occidentală pentru că aduc o interpretare originală a gândirii platoniciene. În special comentariile la Lysis, Menon, Republica şi Cratylos sunt pilduitoare în această privinţă.

La 24 decembrie 1968, Noica îmi scria: "Îţi mulţumesc din inimă pentru rândurile tale în legătură cu Platon-ul trimis (era vorba de Lysis n.n.) Faptul că între atâtea Platon-uri pe care le aveai la îndemână, a trebuit să-ţi sosească acesta, de aci, pentru a te întoarce în lumea Ideilor (dar n'ai purtat'o tot timpul în tine?) m'a bucurat nespus. E şi acesta un semn cum spui tu, sau poate o dovadă, că am ajuns şi noi, aci, să facem lucruri ce "prisosesc", ce trec dincolo de plăcerea noastră."

Tot din strădania lui Noica au apărut şi Fenomenologia spiritului de Hegel într'un tiraj de 30.000 exemplare, ceeace era cu totul excepţional pentru condiţiile editurii din ţară, deasemenea au fost publicate textele lui Heidegger şi alte lucrări fundamentale din literatura filosofică occidentală.

Acolo însă unde s'a manifestat gânditorul în toată plenitudinea sa au fost lucrările originale care au apărut în deceniul al şaptelea şi al optulea şi anume: Rostirea filosofică românească, Creaţie şi Frumos în rostirea românească, Sentimentul românesc al fiinţei, Povestiri despre Om, Cele şase maladii ale spiritului, Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti, Despărţirea de Goethe, Spiritul românesc în cumpătul vremii, Devenirea întru fiinţă, Trei introduceri la devenirea întru fiinţă, Douăzeci şi şapte trepte ale realului, etc.

Din enumerarea acestor titluri reiese limpede intenţia lui Noica de a afla modul specific românesc de a gândi lumea şi viaţa, adică de a defini o filosofie românească şi de a sublinia aportul ei original la marele patrimoniu filosofic al lumii. Ideia din tinereţe: "cum e cu putinţă ceva nou" răzbate şi acum când caută să dovedească ce a adus nou în filosofia occidentală, gândirea filosofică românească.

Cartea fundamentală în care îşi expune noul său sistem filosofic este Devenirea întru fiinţă, apărută în 1981, care cuprinde două părţi: Încercare asupra filosofiei tradiţionale şi Tratat de ontologie. Prima are un caracter critic, a doua un caracter novator şi creator. Începută în 1950 ea este rodul unor studi şi reflexiuni care s'au desfăşurat dealungul a treizeci de ani.

"Problema filosofiei este în ultimă instanţă fiinţa, scrie Noica...În timp ce ştiinţele conduc la cunoştinţe, filosofia duce la înţelesuri... şi orice înţeles ţine sau oglindeşte până la urmă pe cel al fiinţei."

Nici "fiinţa monolitică" a lui Parmenide, nici "devenirea" dinamică a lui Heraclit, care i-se opunea, nici sinteza propusă de Platon sau Hegel între fiinţă şi devenire nu-l puteau satisface pe Noica, după cum nici coborârea fiinţei în "timpul" devenirii, preconizată de Heidegger nu aducea o rezolvare satisfăcătoare a problemei: cum e cu putinţă ca fiinţa să cuprindă întregul realităţii. Cu devenirea întru fiinţă, Noica află soluţia dorită. Cuvântul "întru" înseamna mai mult decât indicarea direcţiei unei mişcări cum ar fi inexacta lui traducere în franceză "vers" (către). E în cuvântul "întru" în acelaş timp o atracţie, o întrepătrundere între două elemente, un interes al unuia pentru celălalt, o tensiune activă care le leagă şi le întregeşte. Devenirea intru fiinţă, "este cea care cuprinde totul...Numim filosofie această cuprindere, respectiv comprehensiune a lumii." Astfel viaţa cuprinde în sinea ei moartea, floarea cuprinde în sinea ei ofilirea, arborele îşi cuprinde în sinea lui sfârşitul. "Devenirea slujeşte fiinţa, nu i-se opune, aceasta spune cartea de faţă, declară Noica, în încheerea la prima parte a lucrării sale Devenirea întru fiinţă.

"Bucuria mea a fost să descoper cuvinte-cheie pentru întemeierea filosofică, ca şi alte cuvinte ca "sinea", "rost", "rostire", "temei". Ce e de făcut cu asemena cuvinte? Nu ştiu: un Eminescu al filosofiei româneşti n'a apărut încă. Dar atâta

vreme cât se vorbesc limbile popoarelor, nu ale maşinilor, suntem datori să credem că s'ar putea ivi unul", scria Noica. În penultima sa carte Trei introduceri la devenirea întru fiinţă, apărută în 1984, el declara: "Niciodată omul nu s'a întrebat atât de mult despre lume şi "sine". Filosofia trebuie atunci să reînceapă dela tema întrebării sau dela această stranie întrebare neînsemnată care este a fi întru".

Din aceste scurte citate rezultă voinţa lui Noica de a întemeia o filosofie românească, folosind semnificaţiile proprii ale unor cuvinte intraductibile din tezaurul limbii româneşti. Şi astfel apare limpede continuitatea acţiunii lui Noica, dela idealurile din tinereţe până la înfăptuirile din "anii săi târzii" - cum îi plăcea să spună - pentru ridicarea culturii româneşti pe plan universal.

Prin Devenirea întru fiinţă, Noica nu propune o nouă orânduire a lumii, ci o explorare a înţelesurilor ei, pornind dela virtuţile unui singur cuvânt. Cu o neîntrecută măestrie, el dezvoltă funcţiunile, rădăcinile, posibilităţile, variaţiile sensurilor acestui cuvânt întru, care-i oferă un mijloc de a cuprinde întreaga comprehensiune a lumii. Dar nu e oare temerar de a întemeia o filosofie pe un singur cuvânt, oricât de bogat ar fi el în semnificaţii? Nu e aci locul de a discuta în fond filosofia lui Noica. Vrem să arătăm numai cât de departe a ajuns el în faza aceasta de implinire a activităţii sale în domeniul gândirii filosofice.

Al treilea aspect sub care se cuvine să prezentăm personalitatea lui Noica este acela de dascăl, îndrumător al tineretului şi călăuzitor de suflete. Nu e vorba numai de o funcţie didactică. Noica a izbutit în ultimile decenii ale vieţii sale să formeze, să modeleze, să îndrumeze către filosofie mai multe generaţii de tineri. Fără a fi avut o catedră universitară, a creat o adevărată şcoală românească de filosofie. E de ajuns să aruncăm o privire asupra programului de lecturi, propus discipolilor săi, cărora le cerea să înveţe limba greacă veche şi limba germană pentru a ajunge la o adevărată iniţiere în filosofie:

Pentru doctrina categoriilor: Aristot: Categoriile (în Organon); Kant: Tabla raţionamentelor şi a categoriilor (în Critica Raţiunii Pure); Platon: Sofistul; Aristot: Cartea a 5-a a Metafizicei.

Pentru Principiile şi tipurile de argumentare: Texte de Xenofon, Melissos, Aristot, Anselm, Descartes, Kant, Schelling, Fichte, Platon (Parmenide).

Pentru tematica filosofiei: Platon: Dialogurile Charmides şi Theetetikos; Aristot: Fizica, Metafizica; Sf. Augustin: De Magistro; Leibnitz: Principii de Metafizică, Monodologia; Kant: Logica transcendentală.

Pentru Spirit şi Suflet: Aristot: De Anima; Hegel: Filosofia Spiritului, Capitolul despre Spirit în Fenomenologie.

Pentru Intelect şi raţiune: Hegel: Diferenţa între filosofia lui Fichte şi aceea a lui Schelling; Despre Scepticism.

Pentru Transcendent şi Transcendental: Kant: Prolegomenele; Heidegger: Prima parte din Sein und Zeit.

După asemenea lecturi, toate în original, tinerii discipoli erau pregătiţi la discuţiile socratice în vederea descoperirii "adevărului". Noica îi conducea prin întrebări iscusite să afle singuri concluziile cuvenite. Un asemenea program ar fi descurajat mulţi postulanţi. În realitate, nimeni nu s'a speriat de atâtea dificultăţi, nimeni n'a dat înapoi. E adevărat că Noica n'a încredinţat acest program de studii pregătitoare decât celor pe care i-a ales. Dar pare un adevărat miracol faptul că a reuşit să formeze în câţiva ani o elită intelectuală românească, dornică de cunoaştere şi de spiritualitate.

Pe măsură ce se scurgeau anii, s'a creat un adevărat mit în jurul lui Noica. Retras la Păltiniş, în munţii Făgăraşului, ducând o viaţă de o mare austeritate, închinată studiului şi meditaţiei, Noica a ajuns să aibă un imens prestigiu în viaţa culturală românească întreţinând prin pilda sa setea de spiritualalitate în rândurile tineretului. Ce a însemnat pentru Noica Păltinişul? "Îţi scriu din nou dela Păltiniş unde, cu îngăduinţa soţiei, îmi petrec cea mai mare parte a timpului. Am găsit aci, în condiţii materiale extrem de convenabile, cadrul ideal în care lucrez. Ca şi în cazul tău, nu ajung să fac tot ce aş dori. Acum sfârşesc o lucrare (Ontologia) şi mă pregătesc să încep o alta. Întretimp ţi-am trimis o carte mică, nou apărută. Vei vedea sau vei simţi - că multe pagini puteau fi un dialog cu tine. (scris. din 11 decembrie 1978). "În clipa aceasta stau in odăiţa mea de 2x3 m., cu lemnele trosnind în

soba şi mă uit la sculptura lui Avoscan trimisă de tine Naissance du poème. Poate se naşte un poem. Şi poate noi înşine, tu cu extraordinara ta răspândire de frumuseţi, am contribuit la poemul care se naşte. Ce ne putem dori mai mult? (scrisoarea din 19 ianuarie 1979, Păltiniş). "Încerc totuşi să-mi trăiesc cu seriozitate anii târzii, aci, la Păltiniş. Sunt singur..şi slujesc mica noastră comunitate culturală prin totalul meu neamestec în viaţa ei. Încă odată îţi spun: singurătatea îmi dă şi mai bine prilejul să văd cât preţ are prietenia." (scrisoarea din 14 februarie 1979).

"Când mă gândesc mai bine la vieţile noastre închinate totuşi culturii, văd că nu am ales prost. Mă apropiu şi eu de capătul unei vieţi în care văd că n'am făcut nimic altceva decât să scriu cărţi şi să citesc cărţi. Dar ce altceva mai bun este pe lume decât dialogul cu cei 500000 (cititori, n.n.) de care ai avut tu parte şi dintre care câţiva sunt un fel de "noi înşine" într'altă versiune? Orice viaţă e zadarnică dacă nu se oglindeşte în alte vieţi şi nu supravieţuieşte prin ele. (scrisoarea din 28 octombrie 1978).

Aceste fragmente de scrisori arată cum Dinu Noica a ştiut să-şi trăiască la Păltiniş singurătatea şi înţelepciunea ca fapte de viaţă. Ce frumos transformă el absenţa fizică într'o prezenţă spirituală când scrie "vei vedea sau vei simţi că multe pagini puteau fi un dialog cu tine." Cât de emoţionantă este evocarea naşterii unui poem, privind cum arde focul în soba lui dela Păltiniş şi se gândeşte că "poate noi înşine am contribuit la poemul care se naşte." Şi cât de adevărat este când spune că "singurătatea i-a dat prilejul să vadă cât preţ are prietenia" sau că "orice viaţă e zadarnică dacă nu se oglindeşte în alte vieţi şi nu supravieţuieşte prin ele."

La 17 noembrie îmi scria tot dela Păltiniş: "Ceeace mă surpinde în cazul lui Mircea (Eliade n.n.) şi al tău este că n'aţi avut şi gustul retragerii depline. Poate că vă leagă prea multe fire de lumea aleasă de acolo...Oricum, extraordinarei voastre împliniri nu-i pot opune, ca experienţă târzie de viaţă, decât bucuria singurătăţii. Pe aceasta am trăit'o şi o trăiesc intens cu sentimentul sau poate iluzia că-mi dă roade mai bune decât aş fi obţinut printre oameni."

În altă scrisoare din 21 iulie, tot dela Păltiniş, îmi scria: "Socotesc într'adevăr că fiecare dintre noi trebuie să reţină pentru el un colţ din viaţă în care să nu trăiască "prin

delegație". Deleg pe alții să conducă lumea și să cerceteze cerurile, dar în materie de metafizică și logică nu mai dau mandat nimănui. Sub tensiunea aceasta a încercării de a mă lămuri pe cont propriu îmi trăiesc ultimii ani și - dela cavaler vertical la cavaler vertical - mă gândesc la tine și la aventura ta în lumea artei ca la un exemplu care obligă."

"Îți pot spune acum că nu m'am iubit pe mine însumi niciodată cu adevărat și că nu m'au susținut în viață decât prietenii cu creditul ce mi-au făcut și speranța că va coborî cândva un gând creator peste mine. Sper în continuare." (scrisoarea din 10 aprilie 1979, Păltiniș).

S'ar putea întocmi o carte a prieteniei cu aceste scrisori care datează din ultimii 20 de ani ai vieții sale, când trecuse pragul îmbătrânirii. Își păstrase totuși un iremediabil optimism, o încredere neclintită în puterile spiritului.

"Ai avut bunătatea să reiei cartea mea și să-mi citești schița autobiografică. Ceeace îmi spui despre înțelesurile și subînțelesurile celei din urmă nu mi-a fost spus de nimeni. Îmi comunici lucruri noi despre propriul meu gând. Dacă spiritul tău este încă atât de sigur și neașteptat în ce privește judecățile lui critice, lasă-mă să cred că îmbătrânirea nu te-a afectat cu adevărat...De fapt, punctul în care ne deosebim în ce privește vârstele omului este poziționismul bătrâneții" (scris. din 10.4.1977) "Înțeleg anii târzii ca tine, drept o răspundere față de tot ce avem mai bun în noi. Dar în timp ce tu, sub încercări și suferințe, a trebuit câteodată să dai glas tristeții de a îmbătrâni, eu, cu câțiva ani mai tânăr abia și cruțat până acum de suferințele îmbătrânirii mă aflu încă sub bucuria ei. Totul e o cursă la cronometru cu termenul ce se apropie: nu putem face încă ceva, esențialul?" (scris. din 29.1.1980).

Mai rezultă din această corespondență conflictul lui cu prietenii din Occident: "Aflu că mi-am supărat toți prietenii aleși din Apus: Eugen I. (Ionescu n. n.). pe care nici măcar nu l'am văzut, îmi trimite o scrisoare iritată, Cioran una ironizatoare, în timp ce Mircea înregistrează tot felul de ecouri ale judecăților mele despre ei. Inutil să-ți spun că nu le-am cerut niciodată nimic!" (scrisoarea din 18.8.1978). Revine apoi, problema reîntoarcerii la matcă a celor care au părăsit

ţara, consideraţiile sale deosebit de interesante despre problemele actuale ale artei, despre decadenţa Occidentului, etc. Trei valori au luminat anii târzii ai lui Noica: cultura, prietenia şi singurătatea. În ultima scrisoare trimisă la 21 octombrie 1987 din Păltiniş, îmi spunea: "În curând îţi voi trimite o reeditare a Rostirii româneşti. Acum încep o nouă lucrare, penultima îmi spun eu. Dar cine ştie ce vor Parcele?"

Ursitoarele nu i-au îngăduit să scrie această penultimă carte care ar fi trebuit să fie intitulată Autobiografia unei idei. În noaptea de 4 spre 5 decembrie 1987, Constantin Noica, a pornit pe drumul cel fără de întoarcere. Odihneşte acum lângă schitul dela Păltiniş, într'un luminiş de pădure, străjuit de arbori străbuni cu faţa spre lanţul Carpaţilor pe care atât de adânc i-a iubit, sub cerul către care şi-a îndreptat atât de des privirile şi nădejdile.

Acelaş necunoscut prieten, care îmi scrisese cu 17 ani înainte, tot într'o zi de decembrie, pentru a-mi povesti cum s'a petrecut înmormântarea lui Petru Comarnescu, mi-a trimis şi de astă dată o scrisoare, din care redau urmtoarele rânduri: "Am ajuns la Păltiniş noaptea la 2. Între schitul în care era depus şi groapă am spus, cum n'am cântat niciodată, o colindă dela noi, din Maramureş. Deşi înmormântarea a fost de mare solemnitate, neaua a strălucit nespus. Pe cartolina ce v'am trimis se vede un picur de lumânare şi nu se vede, dar a căzut real, un picur de lăcrimă. Fiind unul dintre puţinii care ne-aţi mai rămas, vă doresc să vă trăiţi bărânia în aceeaşi frumuseţe căreia v'aţi dedicat toată viaţa."

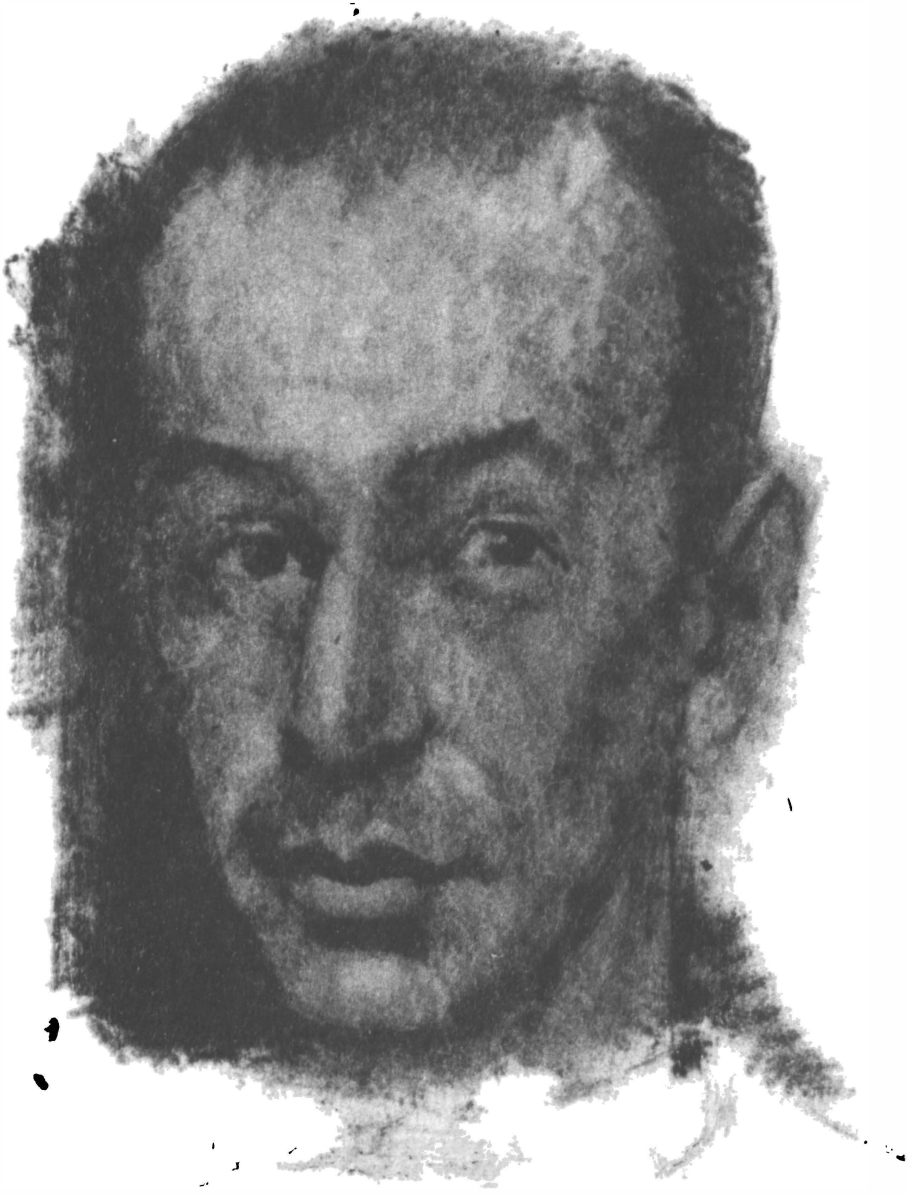
Astfel se încheie povestea uneia dintre cele mai mari prietenii pe care mi le-a dăruit viaţa.

Paris, 1927

Amintiri din activitatea mea editorială

Activitatea editorială am început'o de timpuriu dela vârsta de 16 ani. În 1921 am editat revista Glasul Tinerimii a elevilor liceului Matei Basarab din București. Profesorii noștri Eugen Lovinescu la limba latină, Constantin Damianovici la limba română, Enache Ionescu la istorie au privit cu o ironică indulgență încercările noastre literare, dar nu ne-au dat nicio îndrumare, nici un ajutor. Voiau, pe semne, să ne lase să ne dezvoltăm simțul de răspundere și spiritul de aventură. Cum luasem inițiativa publicării revistei noastre, mi-au revenit în mod firesc și toate sarcinile. Concepția revistei, formatul ei, alegerea luminii de pagină, a corpului și caracterului literelor, alcătuirea sumarului, alegerea membrilor redacției (dintre aceștia singurul rămas în viață este bunul meu prieten Dr. Georges-Martin Ludmer din Paris) și a colaboratorilor, redactarea și corectarea textelor, angajarea tipografiei și supravegherea tipăririi în mașină, de toate acestea a trebuit să mă ocup singur, fără nicio pregătire și nici un ajutor eficace. Mai mult încă: finanțarea revistei, lansarea și difuzarea ei au căzut și ele pe seama mea. Finanțarea am făcut'o obținând o serie de abonamente pentru șase numere prin concursul părinților elevilor liceului și organizând o rețea de reprezentanți la celelalte licee din Capitală. Lucrurile au mers bine la început, dar dela numărul trei ne-am dat seama că nu vom avea bani destui pentru a tipări șase numere și atunci am recurs la o soluție simplă: ultimele două numere au fost duble astfel încât în patru apariții am publicat cele șase numere pentru care primisem banii pentru abonamente.

Experiența aceastei încercări editoriale mi-a folosit foarte mult. În primul rând, am înțeles că a edita o carte înseamnă a o visa, a o vedea cu ochii minții și a lupta până ce visul va deveni realitate, până ce vei avea în mână primul exemplar ieșit proaspăt din tipografie. Cu câtă bucurie și cu câtă voluptate am simțit atunci, la vârsta de 16 ani, mirosul



Portretul lui Ionel Jianu de Magdalena Radulescu, Bucuresti, 1939

cernelii, pe foile abia scoase din maşină şi am văzut textele noastre frumos tipărite, semnate de noi, cu numele noastre care intrau astfel în lumea presei.

În al doilea rând, am înţeles că a edita o revistă sau o carte înseamnă a avea o viziune clară a drumuluui care trebuie parcurs dela concepţie până la realizare, după un plan de acţiune precis. Şi acest plan trebuie să cuprindă un aport nou, ceva care să îmbogăţească publicaţiile anterioare.

Şi în al treilea rând, am înţeles că editura nu însemna numai a publica o carte, ci a-i asigura din timp finanţarea, lansarea şi difuzarea. Aceste trei elemente sunt condiţii fundamentale pentru succesul unei activităţi editoriale.

A doua şi a treia experienţă editorială au urmat după câţiva ani, în 1929. Întretimp îmi terminasem studiile universitare la Sorbona şi la Faculatea de drept din Paris, unde-mi luasem diplomele de licenţă, fusesem corespondent la Paris al ziarului Politica şi odată întors în ţară în toamna anului 1927, începusem o activitate publicistică foarte intensă la diferite ziare şi reviste româneşti (Vremea, Rampa, Ultima Oră, Convorbiri Literare, La Nation Roumaine, etc).

În 1929, Barbu Brezianu împlinea 20 de ani. M'am gândit ca în loc de a-i oferi o carte, un stilou, o cravată sau un obiect vestimentar, noi, prietenii lui, am face mai bine să strângem banii pentru a-i edita primul volum de versuri. Ideea aceasta a fost bine primită. Am alcătuit o machetă cu ajutorul surorii mele arhitecta Violeta Stark, am luat contact cu o tipografie prin mijlocirea lui Virgil Montaureanu, dela librăria Alcalay, şi în mai puţin de trei săptămâni cartea era tipărită. N'avea decât 80 de pagini într'un tiraj de câteva sute de exemplare. I-am adus'o lui Barbu de ziua lui cerându-i să ne dea câte o dedicaţie. Surpriza a fost totală si astfel Barbu Brezianu şi-a văzut tipărit primul volum de versuri, intitulat Nod Ars. 18 ani mai târziu, în martie 1947, i-am editat al doilea volum de versuri Zăvor Fermecat, cu desene de Militza Petraşcu şi Mircea Marosin, în prezentarea bibliografică a lui Dyspre Paleolog în cadrul editurii Căminul Artei. Şi tot eu am publicat prima carte de istoriograf plastic a lui Barbu Brezianu în 1956, un studiu despre sculptorul Karl Stork, apărut la Editura de Stat pentru Literatură şi Artă (ESPLA) unde conduceam redacţia de artă plastică.

Publicarea "caietelor de sinteză națională în cadrul secolului XX "Acțiune și Reacțiune" a fost a treia mea experiență editorială. Cum n'aveam bani, ne'am înțeles cu frații Vladimir și Constantin Donescu, proprietarii tipografiei Vremea, să tipărească pe credit caietele urmând a achita datoria din onorariile ce ni se vor cuveni pentru colaborarea noastră la revista Vremea. Caietele erau concepute ca o culegere de patru studii asupra problemelor fundamentale ale epocii. Autorii erau patru colegi din "tânăra generație" Petru Comarnescu, Ionel Jianu, Constantin Noica și Mihail Polihroniade. Acțiune și Reacțiune n'a avut nici succesul, nici răsunetul așteptat, dar a fost o afirmare a tinerei generații care a dovedit seriozitatea și maturitatea preocupărilor noastre.

Adevărata activitate editorială am început'o însă în octombrie 1944, când am înființat editura Căminul Artei. Întemeiasem în primăvara anului 1942, împreună cu Ecaterina (Pif) Dulfu, o artistă legătoare de cărți și cu Marc Haldner, un prieten fost coleg de studii la Paris, care aducea fondurile necesare, o galerie de artă sub același nume. Timp de cinci ani, până în decembrie 1947, Căminul Artei a fost unul din centrele cele mai importante ale vieții artistice din Capitală. Era o sală de vreo 150 de metri pătrați, amenajată ca un duplex de două nivele, ceeace dubla spațiul de expoziții. Avea două vitrine mari de 5 metri înălțime care dădeau spre galeriile Cretzulescu, iar în partea opusă un ecran de geamuri astfel încât lumina pătrundea din amândouă laturile sălii. O coloană de beton, plasată la o treime din lungimea sălii de jos împărțea spațiul în două porțiuni: cea mai mare era închisă cu un dulap de culoarea gri deschis într'o parte și de o perdea de catifea în aceeași nuanță cealaltă parte, alcătuind biroul galeriei. În fața perdelei se afla o masă florentină înconjurată de patru scaune în formă de X de catifea roșie. Clădirea era construită de arhitectul G.M. Cantacuzino iar arhitectura interioară, de un gust discret, sobru și rafinat, era concepută de arhitecta Violeta Stark.

În scurtă vreme, galeria Căminul Artei a devenît un loc de întâlnire al elitei artistice și intelectuale bucureștene.

Pallady, care locuia într'un hotel depe strada Academiei, venea pela prânz, înainte de a se duce la restaurantul Continental unde își avea masa rezervată și discuta aprig cu Ion Țuculescu, de câte ori se întâlneau la noi

Ciucurencu era unul dintre cei mai fideli prieteni ai Căminului Artei unde şi-a făcut în fiecare an expoziţiile personale. Atât el cât şi Pallady îşi vedeau toate tablourile expuse vândute din primele zile şi uneori colecţionarii se luptau între ei pentru a achiziţiona acelaş tablou râvnit. Sandu Rosetti se amuza luându-se la întrecere cu Pallady în glume şi vorbe de duh, Petru Comarnescu se înflăcăra în discuţii aprinse cu N. Argintescu-Amza sau V. Beneş, Mircea Nădejde ne vorbea de planurile sale de viitor, care vor fi prea de timpuriu curmate de o moarte subită. George Voinescu ne dezvăluia în expoziţiile sale de desene satirice culisele teatrului românesc, atrăgând o afluenţă enormă. Aurel-Vladimir Diaconu se pregătea să publice prima sa carte despre Petraşcu la Fundaţiile Culturale Regale iar tineretul organiza la Căminul Artei expoziţii de grup la care participau pictorii Costin Ioanid, Petre Suţianu, Şerbănescu-Serfi şi sculptorii Vlad, Demu, Mereanu, Băeşan, Dincă (Grupul Luchian-Paciurea). Dar cele mai mari succese au fost înregistrate de expoziţiile pe teme date: Florile în pictura românească, Peisajul, Nudul, Portretul, Natura Moartă, Scenele de interior, în care figurau alături de tablouri de vechii maeştri N. Grigorescu, Ion Andreescu, Ştefan Luchian, lucrări de pictorii contemporani dela Pallady, Şirato, Tonitza, Ciucurencu, până la cei mai tineri ca Horia Damian, Ion Mirea, C. Pauleţ, Lucia Cosmescu, Mira Davidoglu, Bob Bulgaru, etc.

În politica artistică, urmată la Căminul Artei, am arătat o evidentă preferinţă pentru pictorii care, urmând tradiţia lui Ştefan Luchian, căutau să exprime; prin lumină şi culoare, visul lor de artă într'o interpretare liberă şi originală a realităţii româneşti. N'am primit niciodată să expunem tablouri de Kimon Loghi, Costin Petrescu, Biju, Löwendal, Schweizer-Cumpănă sau George Catargi, care nu intrau în vederile noastre. În schimb am sprijinit mişcările de avangardă, prezentând în 1946 prima expoziţie de artă suprarealistă a grupului Gherasim Luca, Paul Păun şi Trost, împreună cu poeţii Gellu Naum şi Virgil Teodorescu. Această expoziţie în care figurau sticle de lămpi afumate şi alte obiecte "ready-made" a stârnit o deosebită senzaţie şi discuţii pătimaşe în jurul ei, constituind unul din "evenimentele" serzonului artistic.

Succesul cel mai răsunător şi mai riscant a fost acela al expoziţiei Iser din decembrie 1943. O decizie a Ministerului Artelor, interzicea orice expoziţie a artiştilor evrei. Am nesocotit această opreliştе cu caracter rasist şi am prezentat la Căminul Artei într'o mare expoziţie de vreo o sută de tablouri creaţia lui Iser din ultimii 5 ani. Ştiam că sfidăm o decizie a Ministerului şi riscam internarea în lagărul dela Târgu-Jiu şi închiderea galeriei, dar pe vremea aceea nimeni nu mai credea în victoria lui Hitler şi toată lumea aştepta eliberarea de sub jugul ocupaţiei naziste. Chiar din ziua vernisajului, opinia publică şi-a manifestat adeziunea la această acţiune, pe care a sprijinit'o printr'o afluenţă considerabilă. Unii colaboraţionişti au vrut să caute o portiţă de ieşire, venind în mod făţiş la vernisaj. Aşa s'a întâmplat cu G.Oprescu, titularul ordinului hitlerist Vulturul Negru şi prieten bun al baronului Manfred von Killinger, ministrul Germaniei la Bucureşti. Oprescu nu pusese piciorul la Căminul Artei dela înfiinţarea galeriei şi nu publicase nici o cronică despre expoziţiile pe care le-am organizat timp de doi ani. Acum îşi manifesta vădit admiraţia faţă de opera lui Iser şi prietenia pe care i-o purta. Schimbarea la faţă a lui Oprescu era o dovadă a oportunităţii acţiunii noastre, care afirma dreptul la libertatea de creaţie şi de expoziţie.

Tot Căminul Artei a organizat o serie de 12 conferinţe despre Maeştrii Picturii Franceze din secolul XIX, care au avut loc în amfiteatrul Fundaţiei Regele Carol I din Piaţa Victoriei. Au vorbit Al.Paleologu despre Ingres, Zambaccian despre Delacroix, Marin Dima despre Daumier, H. Blazian despre Corot, Argintescu-Amza despre Manet, G.M. Cantacuzino despre Degas, Ionel Jianu despre Renoir, G. Oprescu despre Gauguin, V. Beneş despre Van Gogh şi Petru Comarnescu despre Cezanne.

În această atmosferă a fost întemeiată editura Căminul Artei care, în trei ani, din octombrie 1944 până în decembrie 1947, a izbutit să publice într'o concepţie şi prezentare cu totul inovatoare cinci monografii de artă şi anume: Theodor Pallady de Ionel Jianu (1944), N.Tonitza de Ionel Jianu (1945), Iser de Eugen Crăciun (1945), Francisc Şirato de Petru Comarnescu (1946), Luchian de Ionel Jianu (1947). Deşi aveau un format prea mare, nepotrivit pentru lectură, deşi accentul era pus pe reproducerile alb-negru şi nu pe cele în culori, mai

indicate pentru pictură, deşi nu aveau câte o biblografie (de altfel erau primele cărţi publicate despre Pallady, Tonitza şi Şirato) aceste monografii au însemnat un pas înainte în evoluţia editurii de artă.

În primul rând, Căminul Artei a fost prima editură consacrată exclusiv artelor plastice în România. Până atunci, apăruseră cărţi despre artişti la Casa Şcoalelor (N. Grigorescu de Al. Vlahuţă) în publicaţiile Academiei Române, la editura Scrisul Românesc sau la Cultura Naţională dar toate aceste întreprinderi se ocupau în special de lucrări literare, arheologice, ştiinţifice şi numai rareori făceau să apară şi câte o carte de artă.

Editura Căminul Artei şi-a axat activitatea pe publicarea unei colecţii Maeştrii Picturii Române Contemporane după un plan precis şi bine conceput: în loc de a publica simple introduceri sau eseuri însoţite de un album cu reproduceri, editura Căminul Artei a vrut să prezinte pentru prima dată publicului românesc adevărate monografii alcătuite dintr-un studiu ştiinţific, bazat pe informaţii inedite, obţinute chiar dela artiştii în viaţă (Pallady, Iser, Şirato) sau dela familiile lor (soţia lui Tonitza) sau mărturii dela aceia care l'au cunoscut pe artistul respectiv (Luchian). Această autenticitate a informaţiei dădea o anumită greutate şi seriozitate studiului în care predomina şi analiza ştiinţifucă a tablourilor reproduse. Un aparat critic alcătuit dintr-un catalog ştiinţific al operei, cuprinzând datele museologice şi indicarea muzeului sau colecţiei unde se afla, pentru fiecare lucrare, aducea o contribuţie nouă şi deosebit de preţioasă pentru viitorii cerecetători. Astfel, de pildă, catalogul ştiinţific al operei lui Pallady, publicat în 1944, cuprindea 213 lucrări identificate. Dintre acestea, 200 aparţineau unor colecţii particulare, 9 rămăseseră proprietatea pictorului, 1 se afla în colecţiile statului şi 3 fuseseră distruse de bombardamentul aerian german din 24 august 1944. Printre colecţionari, ing. Laserson se situa în frunte cu 48 de tablouri, urmat de Zambaccian cu 24 de lucrări.

Monografiile Căminului Artei, cu un tiraj restrâns şi numerotat, nu se puteau obţine decât prin subscripţii directe, nefiind puse în vânzare în librării. Colecţionarii, artiştii şi presa au făcut o primire favorabilă acestor monografii care

aduceau un suflu nou în editura de artă românească. Dar autoritățile nu ne-au acordat niciun sprijin. Întâlnindu-l pe prof. Petre Constantinescu-Iași, pe atunci ministru al artelor, i-am spus:

-Ce ar fi dacă la banchetele oferite oaspeților străini le-ați da un fel de mâncare mai puțin și în schimb le-ați dărui o carte de artă?

Ministrul a început să râdă și mi-a răspuns:

-Tot un naiv ai rămas! Cum poți crede că monografiile dumitale ar putea interesa pe oaspeții noștri care au alte griji și alte preocupări?

Și așa Ministerul Artelor n'a cumpărat nici o monografie din cele editate de Căminul Artei.

În 1984, aflându-mă la Washington, am fost invitat de Ioana și G.M. Razi la dejun, la ei acasă. Când am sosit, ei mi-au spus: Avem o surpriză pentru dumneata! Și mi-a prezentat câte un exemplar din monografiile Pallady și Tonitza cerându-mi o dedicație. Am fost foarte emoționat să-mi revăd cărțile, după 40 de ani, în bună stare și prețuite cum se cuvine și mi-am spus: iată, opera mea a înfruntat și ravagiile vremii și piedicile depărtării și continuă să trăiască în inimile oamenilor! Ce altă răsplată mai frumoasă mi-aș putea dori, acum, în amurgul vieții!

Tot în cadrul activității editurii Căminul Artei am publicat în luna mai 1946 revista de artă plastică Lumină și Coloare, în împrejurări cu totul neobișnuite. Profesorul Alexandru Rosetti îmi transmisese o invitație din partea lui Aristide Blank, care voia să-mi încredințeze traducerea unui roman de Daphné du Maurier pentru Cultura Națională. Când ne-am întâlnit i-am spus:

-Domnule Blank, accept propunerea dumitale, dar îți mărturisesc că aș dori să facem altceva împreună.

-Ce anume? m'a întrebat, intrigat, Aristide Blank.

-Aș vrea să visăm împreună!

-Și cât trebuie să mă coste luxul de a visa împreună cu dumneata?

-15 milioane!

După acest schimb de cuvinte amuzant, i-am explicat că aflasem de existența unui stoc de hârtie cretată (Kunstdruck) de foarte bună calitate, care se putea cumpăra cu un preț de ocazie de 15 milioane lei. Visul meu era să public o revistă de

artă plastică, iar hârtia cumpărată ne-ar ajunge pentru trei numere. A doua zi am putut dispune de cele 15 milioane, am cumpărat hârtia şi am pus la cale organizarea revistei. Comitetul de direcţie era alcătuit din Prof. Al. Rosetti, Aristide Blank şi Ionel Jianu. Tot eu eram şi primul redactor, pe când V. Beneş prelua secretariatul de redacţie iar pictoriţa Zoe Ricci prezentarea grafică. Dyspre Paleolog se ocupa de supravegherea tehnică. În realitate, comitetul de direcţie nu s'a putut întruni niciodată şi toată răspunderea revistei şi realizarea ei au rămas în sarcina mea. Cu Zoe Ricci nu m'am înţeles dela început. Eu voiam ca pe copertă să fie reprodus un detaliu din Anemonele lui Luchian, pe când ea susţinea că pe copertă trebuie neapărat înscris numele reviste. Ne-am despărţit şi de aceea, pentru numerele doi şi trei, prezentarea grafică a fost înscrisă pe numele Dyspre Paleolog.

Revista avea două părţi. Prima era consacrată unui pictor anumit despre care se publicau mai multe studii însoţite de numeroase reproduceri, unele în culori, iar partea a doua se ocupa de activitatea vieţii plastice, cu numeroase rubrici permanente ca Mărturii ale artiştilor, Portrete de colecţionari, Cronici plastice, Note şi Polemici, etc.

Primul număr a fost consacrat lui Luchian, al doilea lui Tonitza şi al treilea lui Nicolae Grigorescu. După aceste trei numere, revista a fost nevoită să-şi înceteze apariţia.

Deşi din lipsă de fonduri, nu plăteam colaboratorii, am izbutit să adun în jurul revistei pe cei mai buni critici şi istorici de artă din epoca aceea: Francisc Şirato, care era şi un mare pictor şi un eminent comentator al operelor de artă, Tudor Arghezi, Petru Comarnescu, V. Beneş, N. Argintescu-Amza, Mircea Nădejde, Eugen Crăciun, G.M. Cantacuzino, H. Blazian, V.G. Paleolog, Aurel-Vladimir Diaconu, Barbu Brezianu, Al. Paleologu, K.H. Zambaccian, etc. În ce mă priveşte, am publicat în numărul I un studiu despre Luchian, Mărturiile lui Brâncuşi după însemnările luate în 1938 la ultima noastră întervedere, un articol intitulat Muzee şi Colecţii, rubrica Note şi Polemici şi sub pseudonimul Miron Lungeanu, un text despre Actualitatea plastică în U.R.S.S. În al doilea număr am semnat Mărturii de Th. Pallady, Portretul ing. Laserson în rubrica Figuri de colecţionari iar fără semnătură am scris introducerea la desenele pentru ilustrarea poeziei Mâhniri de Tudor Arghezi anume făcute de Florica

Cordescu, Valentina Bardu, Ligia Macovei, Mitzura Arghezi şi G. Tomaziu. La numărul 3 am colaborat cu Mărturiile lui Francisc Şirato, un text despre Muzeul Zambaccian şi rubrica Note şi Polemici. Primul număr a fost tras într'un tiraj de 600 de exemplare plus o ediţie de lux de 35 exemplare însoţite de o gravură originală de Eugen Stec, al doiles într'un tiraj de 500 exemplare pentru ediţia de lux însoţite de o gravură originală de Iser, iar al treilea număr într'un tiraj de 800 exemplare plus o ediţie de lux de 100 exemplare însoţite de o gravură originală de V. Dobrian. Variaţia tirajelor dela un număr la celălalt oglindea sporirea numărului de cetitori, deci succesul revistei.

I-am trimis câteva exemplare din primul număr lui Aristide Blank la Paris, unde se afla în momentul apariţiei, l-am rugat să predea un exemplar lui Brâncuşi şi i-am cerut să finanţeze şi al doilea număr. Aristide Blank mi-a răspuns că Brâncuşi a fost foarte mulţumit de textul care-l privea şi de felul de prezentare a revistei, dar în privinţa banilor mi-a declarat: "nori negri se adună ameninţători pe cerul Europei şi nu e momentul să ne gândim la tipărirea unor reviste de artă." A trebuit deci să găsesc alte mijloace de finanţare a revistei. Am redus numărul de pagini şi de reproduceri şi am obţinut 12 pagini de reclamă a un milion fiecare, adică în total 12 milioane care au acoperit cheltuielile tiparului. La fel am procedat şi pentru al treilea număr al revstei apărut în luna Mai 1947.

Experienţa editorială a revistei mi-a dovedit că se cuvenea să renunţ la formele grandilocvente pentru a realiza cărţi confortabile, uşor de citit şi că reproducerile în culori de bună calitate se obţin prin efectuarea clişeelor direct după lucrările originale. Am avut norocul de a-l convinge pe Marius Bunescu, directorul Muzeului Simu, să-mi împrumute Anemonele lui Luchian pe răspunderea mea şi tabloul a rămas timp de o lună în tipografie până ce am ajuns la rezultatul dorit. Şi alţi colecţionari ca avocatul Emil Ottulescu, Lazăr Munteanu, ing. Laserson, Ionel şi Martin Rudberg mi-au încredinţat tablourile lor pentru a le lăsa în tipografie astfel încât revista Lumină şi Culoare a putut prezenta cele mai bune reproduceri în culori din acea vreme. Sandu Rosetti îmi ceruse să mă ocup şi de editarea unui album Luchian de Jacques Lassaigne, pe care l'am prezentat publicului românesc

într'o prefață. Am profitat de acest prilej și am ales aceleași reproduceri în culori ca și pentru revistă, trăgând în continuare tirajul pentru cele două publicații.

În Februarie 1951, Al. I Ștefănescu, directorul Editurii de Stat pentru Literatură și Artă m'a chemat pentru a-mi încredința organizarea și conducerea redacției de artă plastică la noua secție de artă a editurii care cuprindea și o redacție de muzică și una de teatru. Am refuzat deoarece nu voiam să fiu funcționar, cu ore fixe de birou și obligația de a semna condica în fiecare zi. Al. I. Ștefănescu mi-a spus:

-N'ai înțeles bine despre ce e vorba. Noi nu-ți facem o propunere, ci îți dăm o sarcină! Și o sarcină nu se refuză!

Și astfel am devenit șeful redacției plastice la ESPLA unde în aproape 10 ani am publicat peste 200 cărți de artă. Am înființat o serie de colecții: Maeștri Artei Românești, Maeștrii Artei Străine, Caietele de artă populară, colecția monografiilor de artă cu cataloage științifice, colecția Monumentele Patriei Noastre, colecția Ghidurilor de Muzee, colecția Albumelor de fotografii de artă, seria marilor albume de artă populară, etc. Am pregătit cele două mari studii de Anatomie Artistică ale prof. Gheorghe Ghițescu, care au apărut după plecare mea, după cum am publicat studiul Monumentele de artă din Nordul Moldovei de Petru Comarnescu, care a determinat revizuirea atitudinii oficiale față de mănăstirile depe vremea lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș și includerea lor în acele faimoase programe turistice care au atras numeroși amatori din lumea întreagă. Am avut de înfruntat numeroase greutăți, dar am avut și numeroase satisfacții. Am muncit enorm, dar am realizat o adevărată editură de artă unde au debutat mulți tineri scriitori. Vasile Drăguț, Radu Bogdan, Adina Nanu, Lelia Rudașcu, Eleonora Costescu, B. Brezianu, Vasile Florea, Carmen Răchițeanu, Marin Mihalache, Mircea Popescu, Mircea Deac, Maria Epure, I. Bielz, Paul Petrescu, P. Stahl, G. Focșa, Tancred Bănățeanu, Cornel Irimie, Nicolae Dunăre și alții și-au văzut publicate primele cărți la ESPLA sau Meridiane, editura la care am fost transferat tot ca șef de redacție din 1958 în 1961.

La Editurile de Stat problemele finanțării și a difuzării nu existau deoarece în fiecare an Centrala Cărții comanda tirajele de care va avea nevoie, le cumpăra, le plătea cu o remiză dinainte fixată și apoi le difuza la biblioteci și la

librării. Munca redacției consta în conceperea planului de apariții, alegerea autorilor, distribuirea titlurilor, lectura manuscriselor, intervențiile de îmbunătățire asupra lor, alegerea reproducerilor, obținerea materialului ilustrativ, predarea manuscriselor definitive la tipografie, colaborarea cu tehno-redacția, efectuarea corecturilor până la darea bunului de tipar, supravegherea executării în tipografie, etc.

Multe servicii am adus scriitorilor intervenind în textele lor. Astfel, de pildă, am suprimat în textul lui G. Oprescu "Statuara românească" criticile nejuste și atacurile excesive împotriva lui Brâncuși într'o vreme când acesta era considerat ca un fel de șef al formaliștilor. Opt ani mai târziu, Brâncuși a fost reconsiderat și Oprescu s'ar fi simțit foarte prost dacă atacurile împotriva lui Brâncuși ar fi apărut în cartea sa din 1956. Alți autori și-au văzut textele rescrise în bună parte și au fost mulțumiți.

La ESPLA și Meridiane am urmărit timp de 10 ani valorificarea adevăratei moșteniri artistice și a comorilor de artă populară, tratate pentru prima dată în mod științific și organizat, popularizarea lor și crearea unor colecții la îndemâna tuturor, cu texte lesne de citit și de înțeles și în același timp publicarea unor studii științifice ca monografiile, cărțile de anatomie artistică și încercarea de a publica prima istorie a artei românești din epoca feudală până în zilele noastre, al cărei manuscris a fost predat editurii Meridiane în 1959 și acceptat de Comitetul de lectură, dar care n'a apărut din motive de...oportunitate. Manuscrisul rămas la redacție a fost deseori folosit de urmașii mei, bine înțeles fără a se indica sursa. În cei 10 ani cât am condus redacția de artă plastică la ESPLA și la Meridiane, editura românească de artă a luat un avânt considerabil, a cunoscut o perioadă de înflorire care a continuat timp de câțiva ani și după plecarea mea.

Predasem la Institutul de artă plastică N. Grigorescu din București un curs de Istorie a teoriei și criticii de artă din Antichitate până în zilele noastre. Posed și astăzi stenograma acestui curs și îmi dau seama că a rămas valabil după vreo treizeci de ani de când l'am ținut. Aceasta dovedește cât de mult a folosit elevilor mei care au ajuns să facă o frumoasă carieră în critica și istoria artei. De fapt, eu le-am predat pasiunea pentru artă și nu numai o serie de cunoștințe teoretice. Și de aceea, ei nu m'au uitat.

Cea mai mare aventură edtitorială a fost aceea a editurii ARTED, pe care am înfiinţat'o în 1962 la Paris, sub forma unei societăţi anonime. Îi făgăduisem lui Brâncuşi la ultima noastră întrevedere în Octombrie 1938 că voi scrie o carte despre viaţa şi opera lui. Brâncuşi mi-a încredinţat atunci un teanc de fotografii pe care le-am folosit pentru proecţii la cursul meu de istoria artei româneşti în care îi consacram o lecţie de două ore. Timp de 25 de ani n'am fost în stare să realizez acest proect. Când am venit la Paris în iulie 1961 am început să iau contact cu prietenii lui Brâncuşi şi am înregistrat amintirile lor. Astfel i-am întâlnit pe Tristan Tzara, Sonia Delaunay, Waldemar George, Henri de Waroquer, René de Reniville, Irina Codreanu, Marcel Mihailovici, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, Gilioli, Lardera şi alţi foşti prieteni sau cunoscuţi care l'au frecventat pe Brâncuşi. Am intrat în corespondenţă şi cu unii colecţionari care mai posedau opere de Brâncuşi ca doamna Eugene Meyer, Peggy Guggenheim, J. Wintersteen, Katia Granof, Frederic Stafford, care mi-au trimis fotografii după sculpturile acestuia aflate în proprietatea lor. Am consultat aproape tot ce se scrisese până atunci despre Brâncuşi şi în special cartea Carolei Giedion-Welcker, aceea a lui David Lewis sau aceea a lui Ezra Pound sau culegerea de texte scrise de 25 critici şi istorici de artă ca Omagiu lui Brâncuşi, publicate de Cahiers d'Art în 1957. În 1962 am participat la congresul Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Artă care s'a ţinut în Mexico şi am stat de vorbă cu istoricul de artă Karl Einstein, care scrisese comentarii favorabile despre Brâncuşi încă în 1926. Am vizitat după aceea muzeele din New York (S.R. Guggenheim Museum, Museum of Modern Art) din Philadelphia (Philadelphia Museum of Art) din Boston, Huston, New Orleans astfel încât am văzut cea mai mare parte a operei lui Brâncuşi. Eram, la data aceea, singurul critic de artă din lume care văzuse şi lucrările lui Brâncuşi din România şi în special Ansamblul Monumental dela Târgu-Jiu şi cele lăsate prin testament Statului Francez în atelierul său reconstituit la Musée National d'Art Moderne şi cele aflate în diferite muzee şi colecţii din Occident. Am consultat vreo 40 de cataloage de expoziţii în care au figurat sculpturi de Brâncuşi în timpul vieţii sale pentru a avea date recunoscute de artist pentru catalogul ştiinţific al operei sale. După ce am scris textul şi aparatul

critic, am întocmit, cu ajutorul lui Lionel Scantéyé o machetă cu 110 fotografii, pe care am prezentat'o la nouă case de editură spre publicare. Pretutindeni însă am aflat un refuz mai mult sau mai puţin politicos. Unii editori m'au întrebat: -Dar cine e Brâncuşi ca să merite o astfel de monografie? Alţii mi-au spus: -Dacă nu exista până acum un catalog ştiinţific al operei lui Rodin, cum vrei să publicăm unul pentru Brâncuşi? Însfârşit un alt editor m'a prevenit: - Nu încerca să publici pe contul tău o asemenea carte, căci vei pierde toţi banii şi vei da faliment!

Încurajat de asemenea sfaturi binevoitoare, am pornit singur in marea aventură: am întemeiat o societate anonimă sub numele de ARTED, care avea ca obiect editarea cărţilor de artă. Capitalul era de 100.000 franci, împrumutaţi de fratele meu, inginerul Virgil Stark, care locuia la New York. Într'o bună zi m'am dus la Rouen pentru a vizita catedrala de care mă îndrăgostisem încă în anii studenţiei mele. Hoinărind pe o stradă în aşteptarea ceasului când trebuia să iau trenul pentru a mă întoarce la Paris, am zărit deodată o firmă: Imprimerie Rouennaise. Sub impulsul unui tainic imbold, am intrat în tipografie, am stat de vorbă cu directorul ei Charles Bellanger şi am hotărât să-i predau monografia Brâncuşi spre tipărire. Şi aşa a început o colaborare rodnică de vreo zece ani, până la moartea directorului tipografiei şi la desfiinţarea ei. La Rouen am tipărit monografiile mele despre Zadkine (1964), Bourdelle (1965), Rodin (1967), Lardera (1967) Henry Moore (1968), Couturier (1969), Gilioli (1971) Hajdu (1972) Jean Arp (1973) precum şi cărţile din colecţia Essais sur l'Art şi din seria Albums d'Art. De câte ori se trăgeau reproducerile, veneam la Rouen să supraveghez imprimarea lor. Locuiam într'un hotel depe strada Albert I-er, în apropiere de tipografie şi urmăream lucrările a două echipe pe zi, una care începea lucrul la 6 dimineaţa pînă la ora 14, cealaltă care îl prelua dela 14 până la 22 seara. Mă împrietenisem cu lucrătorii din tipografie, care şi-au dat dela început seama că mă pricepeam şi că sfaturile mele erau folositoare astfel încât se luau la întrecere să le aplice cât mai bine. Pe vremea aceea, reproducerile se făceau pe coli de 16 pagini astfel încât pe fiecare faţă intrau 8 clişee. Când cerneala nu se potrivea pentru toate clişeele care mergeau pe aceeaşi faţă făceam două trageri, câte una pentru clişeele

care mergeau cu aceeaşi cerneală şi apoi o schimbam pentru celelalte clişee. Uneori potriveala dura un schimb întreg, adică 8 ore, dar nimeni nu protesta şi toţi îşi dădeau silinţa pentru a obţine rezultatul urmărit. Astăzi, procedeele de realizare a reproducerilor sunt mult mai simple, pe bază de foto-compoziţie, cu ajutorul unui ordinator şi munca e mult uşurată. Mă întreb însă dacă, lipsind contribuţia pasiunii umane, rezultatul este mai bun. În orice caz, reproducerile monografiilor apărute la ARTED au fost preţuite în lumea întreagă pentru calitatea lor excepţională, pentru rolul acordat luminii în redarea volumelor unor sculpturi.

După desfiinţarea imprimeriei Rouennaise, am lucrat timp de 15 ani cu un fost şef de atelier al acestei întreprinderi, Jean-Marie Couilleaux care a preluat conducerea unei tipografii din Le Mans aparţinând familiei sale. Am avut astfel o continuitate în producţia editorială şi am păstrat aceiaşi caldă prietenie bunului meu colaborator care va tipări şi această carte.

În primul an de activitate, ARTED a fost găzduit într'un birou depe strada Boissy-d'Anglas de lângă Piaţa Concordiei unde se afla sediul unei societăţi care aparţinea fratelui meu. În noembrie 1963 ARTED s'a mutat în propriile sale birouri din avenue du Coq no. 6 unde a funcţionat până la sfârşitul anului 1981, când societatea a fost lichidată, eu nemaiavând dreptul s'o conduc deoarece depăşisem vârsta de 70 de ani prevăzută de lege.

În tot timpul cât a existat, ARTED n'a avut decât doi funcţionari şi un contabil care venea odată pe lună să ţină registrele şi să completeze formularele oficiale cerute de administraţie. Eu eram directorul societăţii, ajutat de o secretară care lucra numai jumătate de zi, având atribuţia de a bate scrisorile şi facturile la maşină, de a ţine arhiva şi de a expedia pachetele şi corespondenţa la poştă. Din motive de economie, n'am putut avea un personal mai numeros şi am fost nevoit să-mi asum toate operaţiunile cerute de activitatea editorială. La început, lipsa de experienţă şi necunoaşterea pieţei cărţilor în Franţa mi-au produs multe neajunsuri. Astfel, de pildă, am comandat pentru monografia Brâncuşi un tiraj de zece mii de exemplare, cinci mii în franceză şi cinci mii în engleză, care trebuiau să coste 120.000 franci adică mai mult decât capitalul societăţii. Norocul meu a fost că

directorul Imprimeriei mi-a acordat un termen de plată destul de larg, astfel că n'am plătit întreaga datorie la tipografie decât după doi ani dela apariţie. Dificultatea cea mai mare a fost însă lipsa de fonduri pentru publicitate. În Occident, orice produs trebuie lansat prin reclame în ziare, reviste, la radio sau la televiziune, care se plătesc. Eu am refuzat recenziile plătite pentru cărţile mele, socotind, dintr'un fals orgoliu, că o asemenea recenzie nu are nici o valoare.
De altfel, nici nu aveam destui bani pentru lansarea serioasă în presă. Timp de 20 de ani n'am făcut nici o publicitate pentru cărţile pe care le-am publicat şi totuşi astăzi ele sunt toate epuizate, unele având şi mai multe ediţii, fiind difuzate de 88 ţări din lumea întreagă.

Cum am procedat la început? Când a apărut monografia Brâncuşi, am telefonat celor mai de seamă critici de artă din Paris - Raymond Cogniat dela Figaro, André Chastel dela Le Monde, Pierre Descargues dela Lettres Françaises, Waldemar George, Pierre Courthion, Frank Elgar, Henri Perruchot - şi le-am spus: Sunt un fost profesor universitar de istorie a artei din România. M'am stabilit la Paris acum doi ani şi am scos o monografie Brâncuşi, cu catalogul ştiinţific al operei sale. Vreau să v'o dăruesc. Îmi acordaţi o întrevedere ca să v'o aduc? Toţi au fost de acord, m'au primit foarte bine şi au publicat fiecare câte o recenzie foarte favorabilă, fără ca eu să le fi cerut nimic şi fără a plăti nicio publicitate ziarului respectiv. Astfel, de pildă, Waldemar George a scris: "Această carte ar trebuie să figureze în toate bibliotecile. Pentru prima oară un critic de artă ne dezvăluie izvoarele adevărate ale sculpturii Pasării Măestre."

Cunoscusem la congresul din Mexico al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Artă numeroşi colegi din Italia, Anglia, Olanda, Germania, Elveţia, Belgia, Suedia, din America Latină, Statele Unite, Israel şi Canada. Le-am trimis câte un exemplar ca serviciu de presă şi am avut numeroase recenzii admirative. Din cele peste 100 de comentarii apărute numai trei au fost negative: acela al lui Sidney Geist, care pretindea că am greşit prezentându-l pe Brâncuşi ca un artist care a oglindit în opera sa felul de a gândi lumea al ţăranului român şi că existau multe erori în catalogul meu (ceeace nu l'a împiedicat să-l folosească drept punct de plecare în catalogul său publicat 5 ani mai târziu) acela al Carolei

Giedion-Welcker, care susţinea că lucrarea mea nu era decât un şir de citate şi acela al Athenei Tacha-Spear, care-mi adresase o scrisoare entuziastă la apariţia cărţii, dar după un an şi-a schimbat părerea şi m'a atacat pentru câteva nepotriviri de date în aparatul critic. Cu toate criticile favorabile, cartea se vindea greu. Nu dispuneam de o organizaţie de difuzare, n'aveam decât rare legături cu librăriile şi mai ales nu eram deloc cunoscut de cele din provincie. Treceau uneori zile întregi fără să vindem nici un exemplar.

Norocul însă m'a ajutat. Am putut vinde la New York 3000 exemplare din ediţia engleză la preţul derizoriu de 3 dolari exemplarul, tipărind ca editor numele cumpărătorului Tudor Publishing Company, New York, deoarece cărţile publicate de editorii francezi nu găseau cumpărători în U.S.A. Am aflat un sprijin nesperat la Roland Bibe directorul secţiei de difuzare în ţările străine al librăriei Hachette, care a acceptat să preia monografia Brâncuşi. Însfârşit, sfaturile lui Zadkine m'au învăţat cum trebuie procedat pentru a acoperi costul editării unei cărţi de artă. În fiecare săptămână, curierul librăriei Hachette, un Senegalez trupeş, voinic, care vorbea perfect franţuzeşte, ne aducea buletinele de comandă de culori diferite, care aveau în colţul de sus din dreapta numele ţării unde se vor trimite cărţile cumpărate. Am aflat în felul acesta că publicaţiile editurii ARTED erau cerute în Columbia, Coreea de Sud, în Tailanda, Peru, Uruguay, Argentina şi Brazilia, în Africa de Sud, în ţările din Commonwealth ca şi în cele din Africa Franceză, în Egipt, Israel şi Vietnamul de Sud. Am întocmit, după comenzile primite, lista celor 88 de ţări în care au fost difuzate cărţile noastre de artă. Când Roland Bibe a ieşit la pensie, secţia de difuzare în ţări străine a Librăriei Hachette s'a desfiinţat. Am fost deci nevoit să caut alţi difuzori ca Zwemmer pentru Anglia şi ţările din Commonwealth, Maruzen Company pentru Japonia, Steinmatzki pentru Israel, René Mari pentru Argentina, etc. Am organizat şi o reţea de corespondenţi cu vreo sută de librării din provincie, care ne trimeteau direct comenzile lor, cu o remiză de 33% din preţul oficial, ceeace ne dădea mult de lucru dar ne asigura o difuzare mai largă. Însfârşit, contactele cu Muzeele din Franţa (Reunion des Musées Nationaux din Paris) cu Muzeele din Statele Unite, din

Italia, Anglia, Germania Federală, Belgia, Olanda, Elveţia, etc. au contribuit la ridicarea prestigiului editurii ARTED.

La toate expoziţiile cărţii franceze de artă, Ministerul Afacerilor Străine (Quai d'Orsay) ne-a cerut să participăm cu începere din 1965, odată cu apariţia monografiei Bourdelle. La aceste expoziţii, cărţile de artă care dispăreau cel mai repede şi mai mult, fiind furate din standuri, erau ale noastre, ceeace dovedea că erau preţuite de marele public. Dar Ministerul nu ne despăgubea pentru aceste furturi, pretinzând că n'aveau fonduri prevăzute pentru asemenea cazuri. Albumele care au însemnat adevărate isprăvi editoriale au fost Bourdelle et la Danse şi Le Monde Secret de Zadkine. Primul cuprindea vreo sută de desene prinse pe viu de Bourdelle la specatcolele de balet date de Nijinsky şi Isadora Duncan. Bourdelle se îndrăgostise de Isadora Duncan şi se ducea în fiecare seară la Théatre du Chatelet, cu carnetul de schiţe, desenând mişcările de dans cele mai expresive. Am reprodus aceste desene după originalele aflate la Muzeul Bourdelle în clişee fără tramă, astfel încât privindu-le aveai impresia că artistul le desenase direct pe paginile cărţii. Albumul a avut un deosebit succes, a fost tras în trei ediţii şi a servit ca model la şcolile de dans. Albumul Le Monde Secret de Zadkine cuprindea 28 de fotografii artistice de Donald Buchanan, directorul Muzeului din Ottawa, oglindind cadrul vieţii artistului şi opera sa. Fiecare fotografie era însoţită de un poem de Zadkine, iar albumul era legat în mătase roşie, de o prezentare excepţională.

Revenind la sfaturile lui Zadkine atât de folositoare, îmi amintesc că le-am primit în împrejurări destul de semnificative. Când, în vara anului 1963, i-am oferit monografia Brâncuşi, Zadkine mi-a spus:

-Îmi place cartea asta şi aş vrea să am şi eu una la fel. Cât trebuie să mă coste?

-Nimic! i-am răspuns. Pentrucă eu nu iau bani dela artişti.

-Ascultă, dragul meu. Am trecut de vârsta de 70 de ani, dar n'am întâlnit până acum nici un editor care să nu-mi ceară bani. Cum o să te descurci?

-Nu ştiu, i-am zis, dar eu mă simt sub aripile îngerilor!

-Bine, bine, mi-a replicat el. Până la intervenţia îngerilor o să-ţi dau eu un sfat. Vei face o ediţie de lux

numerotată cu 100 exemplare în franceză şi 100 exemplare în engleză, fiecare fiind însoţit de o lucrare originală de artă. Pentru primele 5 numere, îţi voi da 5 guaşe originale, pentru numerele următoare 10 desene originale iar pentru întreaga ediţie de lux o gravură aquaforte anume făcută cu această ocazie, semnată de mine şi purtând acelaş număr ca şi cartea. Vei tipări în plus şi menţiunea: "exemplar anume imprimat pentru ..."(numele cumpărătorului). Vei vinde primele cinci exemplare cu 4000 franci fiecare, următoarele zece cu 3000 franci iar restul de 185 exemplare cu 2000 franci. Vei strânge în felul acesta destui bani pentru a acoperi toate cheltuielile cărţii.

N'am urmat decât in parte sfatul lui Zadkime, deoarce mi s'au părut excesive preţurile indicate de el. Le-am redus la 3000 franci exemplarele cu o guaşe şi o gravură, la 2000 franci cele cu un desen şi o gravură şi la 1000 franci cele care au avut numai o gravură. De fapt, Zadkine a avut dreptate, căci colecţionarii s'au bătut pentru primele 15 numere care erau adevărate chilipiruri pe când exemplarele cu gravură s'au vândut mai greu, dar şi ele sunt astăzi de mult epuizate. Lecţia aceasta mi-a folosit şi pentru celelalte monografii care au urmat: pentru Bourdelle am avut 13 reliefuri în teracotă, create pentru ilustrarea unui studiu despre Demostene de Georges Clemenceau şi rămase inedite până atunci. Pentru Rodin, m'am adresat la cinci sculptori Henry Moore, Zadkine, Lardera, Couturier, Henri-Georges Adam pentru a-mi face fiecare câte o litografie sau o gravură ca Omagiu pentru Rodin, dela moartea căruia se împlineau 50 de ani în 1967. Henry Moore a acceptat cu condiţia de a-i face şi lui o monografie în colecţia Marii Sculptori. L-am întrebat dece ţine să aibă o carte în această colecţie, când cei mai vestiţi critici şi istorici de artă din lume ca Herbert Read, A.M. Hammacher, Giulio Carlo Argan, G. Marchiori, J.J. Sweeney publicaseră lucrări despre el şi mi-a răspuns:

- Îmi place colecţia dumitale şi vreau să am o carte în limba franceză scrisă de dumneata!

Litografiile şi gravurile celor cinci artişti au fost prezentate într'o mapă mare (75x55cm.) legată în pânză roşie, cu o inscripţie aurită Hommage à Rodin şi a fost repede epuizată. Un exemplar subscris în 1967 la 2.500 Fr. a obţinut 15.000 franci la o vânzare publică la vestita casă de

licitații din Londra Sotheby în vara anului 1988, adică cu 500% mai mult decât prețul inițial. Începusem să am o serie de colecționari credincioși care-mi cumpărau toate edițiile de lux ca, de pildă, Norbert Simon din California, G. Cantor din New York, Tokuzo Mizushima, directorul galeriei Fujikawa din Tokyo. Maja Sacher din Elveția, baroana Alice de Rothschild, fostă elevă a lui Zadkine, Alfredo Boulton din Caracas, ing. Franco Pensotti din Milano, A. Greebe din Olanda, H. Mayer din Paris, G. Mariton din Le Cannet, etc. Era și un colecționar din Canada, din regiunea Atitibi-O, care trăia în fundul unei păduri. Era singur și își petrecea orele libere citindu-mi cărțile și scriindu-mi regulat despre ele, povestindu-mi viața sa și cerându-mi sfaturi pentrucă făcea și el, ca amator, sculpturi în lemn. La început, n'am putut lua drepturi de autor, pentrucă editura avea bilanțuri deficitare. Fixam prețuri prea mici la vânzarea cărților. Monografia Brâncuși de pildă, costa numai 65 franci la vânzarea în librării. Dacă scădeam remiza de 60 % pe care o acordam librăriei Hachette ne rămâneau 26 de franci, care nu acopereau costul cărții, regia, drepturile fotografilor pentru folosirea lucrărilor lor, etc. Lucram în pagubă crezând în mod greșit că o carte de artă se vinde cu atât mai ușor cu cât e mai ieftină. Dimpotrivă, un preț redus depreciază o carte de artă, și, în genere, cumpărătorul o prețuește cu cât e mai scumpă. Când am înțeles lucrul acesta, am mărit treptat prețul cărților mele până ce în anul 1981, înainte de lichidare, am ajuns la 320 franci exemplarul. N'am soldat însă nicodată vreo carte și am avut răbdare să aștept până ce toate titlurile s'au epuizat. În afară de cele treisprezece monografii apărute în colecția Marii Sculptori din 1963 până în 1975, am înființat alte patru colecții: Les Mâitres de Sculpture Contemporaine, Essais sur l'Art, Actualité de la sculpture, Albums d'Art în care am editat vreo 50 de cărți scrise de Jorge Romero Brest (Argentina), J.A. França (Portugalia), P.G. Adrian (Spania), Claude Aveline, Waldermar George, Michel Dufet, Gerard Xuriguera, Roger Garaudy, Denys Chevalier, Georges Piroué, C. Goldscheider, H. Lassalle, Annick Pély, etc. Printre autorii publicați de ARTED au figurat și Mircea Eliade, Petru Comarnescu și C. Noica. Cele mai mari succese le-au avut edițiile populare Rodin, Bourdelle și Maillol. Prima, trasă în patru versiuni - franceză, engleză, germană și spaniolă

- a ajuns din 1970 până în 1990 la 300.000 de exemplare, ceeace pentru o carte de artă e un tiraj cu totul excepțional. Este și acum difuzată de Muzeul Rodin, în standul său de vânzare unde sunt expuse într'o vitrină specială, toate publicațiile mele despre sculptură.

Prestigiul lui ARTED s'a răspândit în lumea întreagă, fiind singura editură care a consacrat sculpturii contemporane mai multe colecții. Artiști din Italia, Germania Federală, Luxemburg, Grecia, Istrael, Ungaria, mi s'au adresat cerând să le public albume în colecția Maeștrii Sculpturii Contemporane în care au apărut 7 titluri din 1975 până în 1980.

După ce m'am retras dela conducerea editurii ARTED, vânzând emblema și lichidând societatea anonimă, am continuat să activez în domeniul editorial. În 1982 am publicat a doua ediție reviziuită și adăugită a monografiei Brâncuși, a doua ediție a volumelor Temoignages sur Brancusi și Introduction à la sculpture de Brancusi, reunite într'o singură carte, a patra ediție a monografiei Bourdelle și o Antologie La Sculpture Moderne en France depuis 1950, având colaboratori pe G. Xuriguera și Aube Lardera. În 1984 am publicat albumul Souvenirs de Venise de W. Siegfried, în 1985 un studiu despre G.Apostu, în 1986 albumul Siegfried, peintures, gouaches, aquarelles, dessins cu texte de E.M. Cioran, G.M. Cantacuzino, etc., și o culegere Témoignages sur Apostu în colaborare cu Gabriela Ionescu.

Ultima mea carte importantă a fost Les Artists Roumains en Occident - Romanian Artists in the West apărută la finele anului 1986 cu ajutorul unei echipe de colaboratori alcătuită din Gabriela Carp, Lionel Scanteye și Ana-Maria Covrig. Primii doi au avut o participare activă la toate fazele realizării ei. Gabriela Carp s'a ocupat în special de artiștii din Germania Federală, Austria, Elveția, Țările Scandinave, pe când Lionel Scanteye a reunit artiștii din Israel și a executat cele două machete pentru versiunea franceză și cea engleză. A fost o muncă uriașe, fără a dispune de o structură redacțională. N'am avut nici măcar dactilografe. Am făcut totul singuri noi trei. Am trimis peste 2000 scrisori, am primit câteva mii de diapozitive și fotografii pentru a alege cele 500 reproduceri din carte. Unele tablouri abstracte nu purtau nici o indicație pentru poziționarea lor. Am hotărât singuri cum să fie plasate și n'am înregistrat decât două erori. Dela

finanţarea ediţiei de 3000 exemplare, care s'au epuizat în 3 ani, până la realizarea definitivă în tipografie, ne-am ocupat, am condus şi supraveghiat toate operaţiunile în tipografie. Am întâmpinat şi vrăjmăşia unora care au vrut să împiedice apariţia antologiei. Dar am învins toate piedicile şi cartea, odată apărută, a întrunit o preţuire unanimă: era cea mai frumoasă tipăritură a refugiului românesc atât ca prezentare grafică şi ca nivel artistic, cât şi ca afirmare a puterii de creaţie a poporului român.

170 de artişti plastici au fost reuniţi în .această Antologie, care a devenit o carte de referinţă pentru istoria artei contemporane.

Au mai urmat alte două albume în 1987 de care m'am ocupat singur: acela al Andreiei Bove, sculptoriţă şi ceramistă română din Elveţia şi acela al lui Toshiaki Tsukui, sculptor japonez.

Şi astfel s'a încheiat o activitate editorială începută cu aproape 70 de ani în urmă, în 1921.

În aceşti ani, am avut prilejul să cunosc numeroşi artişti, critici şi istorici de artă, colecţionari şi amatori de artă şi cu mulţi am rămas prieten.

Într'o scrisoare din iunie 1967 Zadkine îmi spunea: "Când rostesc cuvântul prietenie, la dumneata mă gândesc". Din păcate, o bună parte dintre prietenii mei au plecat în călătoria cea fără întoarcere. Am păstrat încă vie amintirea lor şi dela unii sculpturile, tablourile şi desenele pe care mi le-au dăruit. Astăzi, colecţia mea cuprinde 35 de sculpturi de Bourdelle, Zadkine, Jean Arp, Hajdu, Gilioli, Couturier, Henri-Georges Adam, Antoine Poncet, Marta Pan, Lardera, Lucien Wercollier, Avoscan, Eftimiadi, George Apostu, Ion Vlad, Dumitru Demu, Gaetano di Martino, A. Beck, Karahalos, Fleissig, C. Popovici, T. Iuster etc. precum şi tablouri sau desene de Theodor Pallady, Ciucurencu, Ianchelevici, Magdalena Rădulescu, W. Siegfried, Pascin, Zadkine, Henry Moore, Jean David, Ion Mirea, Guanse, Pichette, Alicia Penalba, Andrela-Bove şi alţii. Ei alcătuesc cadrul în care trăesc în amurgul vieţii.

Din acestă lungă călătorie în trecut am învăţat că şi un vis se poate împlini cândva. Pentrucă aventura editorială cere mult curaj, multă perseverenţă, o neclintită nădejde şi încredere în viitor şi mai ales, facultatea de a visa.

Prietenul meu Ciucurencu

Una din marile satisfacţii pe care mi le-a oferit critica de artă, timp de aprope 70 de ani, a fost descoperirea tinerelor talente. Nu-mi amitesc câţi tineri artişti am descoperit, am îndrumat, am lansat. Dar pot spune că, în această privinţă, n'am trăit şi n'am activat în zadar.

Printre aceste nenumărate descoperiri, cea mai izbutită a fost aceea a lui Alexandru Ciucurencu. Era în primăvara anului 1934. Ciucurencu îşi deschisese prima expoziţie în sălile Mozart depe strada Sărindar. Expusese vreo treizeci de tablouri - flori, naturi moarte, câteva portrete, nuduri şi peisaje. Când am intrat nu era nimeni în sală, în afară de pictorul care şedea amărât pe un scaun în aşteptarea vizitatorilor. Nici o pânză nu fusese vândută. Critica fusese destul de rezervată, iar Oprescu scrisese în Universul că pictura lui Ciucurencu seamănă cu nişte "baloane de săpun". În sală domnea totuşi o atmosferă de senină armonie. Era armonia acordurilor de culoare, uşoare, discrete, luminoase, care se desprindea din tablourile pictorului şi pluteau în atmosfera aceea în care prezenţa artei te cucerea. Am intrat în vorbă cu Ciucurencu, l'am felicitat, am discutat cu el şi am aflat că studiase la Paris în atelierul lui André Lhote, că se întorsese în ţară de vreo doi ani şi că acum îşi prezenta pentru prima oară publicului rezultatul muncii sale. Pentru a-l încuraja, i-am cumpărat un tablou şi am prins cartea mea de vizită în marginea cadrului. A doua zi am publicat în Rampa o cronică entuziastă, anunţând ivirea unui pictor care îşi va înscrie numele în istoria artei româneşti. Am evocat subtila armonie a tonurilor sale fluide de culoare, atmosfera de plutire a formelor între vis şi viaţă şi mai ales poezia aceea nouă, fermecătoare a lucrurilor simple, transfigurate de emoţia artistului. Am sfătuit câţiva prieteni avocaţi să cumpere tablouri de Ciucurencu şi în câteva zile, aproape toată expoziţia a fost vândută. Avocatul Marin Dima i-a

Alexandru Ciucurencu, Autoportret, 1954

comandat portretul fiului său şi apoi acelea ale părinţilor săi, Zambaccian a început să colecţioneze lucrări de Ciucurencu şi în scurtă vreme au urmat şi alţi colecţionari ca Dr. Dona, avocatul Aznavorian, Aurel-Vladimir Diaconu, etc.

Ciucurencu locuia într'o căsuţă veche, în mahalaua Griviţei, dincolo de Gara de Nord, în condiţii foarte modeste. Soţia lui - Ana Asvadurova - era bolnavă şi avea nevoie de multe medicamente scumpe, asfel încât mai toţi banii câştigaţi pe tablouri se duceau pe doctori şi doctorii.

Ciucurencu era un om închis, tăcut, necomunicativ, chiar ascuns, dar în fond avea un suflet cald, cu o nevoie nemărturisită de o adevărată prietenie. Era însă temător, poate din pricina copilăriei şi asprei sale tinereţi şi numai cu greu îşi deschidea inima şi împărtăşea şi altuia îndoielile, necazurile şi aspiraţiile sale După o lungă încercare, s'a stabilit între noi o adevărată prietenie bazată pe încredere reciprocă. I-am recomandat mulţi amatori de artă, printre alţii pe inginerul Laserson care a ajuns să aibă în colecţia sa peste 100 tablouri de Ciucurencu şi timp de ani îndelungaţi a publicat cronici favorabile despre expoziţiile sale. Când am întemeiat galeria Căminul Artei, Ciucurencu a fost unul dintre artiştii de bază ai acestui for artistic alături de Pallady, Şirato, Henri Catargi, Iser, şi alţii. În 1945 i-am acordat Premiul Căminul Artei, iar în 1957 am publicat prima carte despre el în colecţia Maeştrii Artei Româneşti.

Din 1942 până în 1947, Ciucurencu a avut în fiecare an la Căminul Artei câte o expoziţie personală care atrăgea multă lume şi îi sporea prestigiul şi renumele. În ultimele expoziţii, toate pânzele expuse au fost vândute chiar din prima zi.

N'am aflat decât după 23 August 1944 că Ciucurencu a activat în ilegalitate ca membru al Partidului Comunist. Când se simţea în primejdie, venea la noi pentru a picta portretul soţiei mele şi al fiului meu Ioniţă sau chiar portretul meu şi astfel petrecea toată ziua în casa noastră unde lua şi prânzul. Nu mi-a mărturisit apartenenţa sa politică decât după ce a ieşit din ilegalitate şi atunci m'a sfătuit să intru şi eu în Partid. Am refuzat, pentru că am socotit întodeauna că pentru a-ţi păstra libertatea lăuntrică nu trebuie să te înregimentezi în nicio formaţiune politică. Studiasem marxismul încă din anii studenţiei la Paris, citisem şi Capitalul şi Manifestul

Comunist şi eram lămurit asupra netemeiniciei lor.

Din 1954 până în 1961 am fost amândoi profesori la Institutul de arte plastice N. Grigorescu din Bucureşti: el era şef de atelier pentru pictură, eu ca profesor de istorie a artelor. Deseori, plecam împreună către seară dela şcoală şi dicutam pe drum despre problemele care ne preocupau. Dar niciodată nu vorbeam de politică. Ştiam amândoi că ne aflam pe poziţii opuse, dar preferam să ocolim această divergenţă pentru a nu dăuna prieteniei noastre. O singură dată, Ciucurencu a intervenit în favoarea mea. Se proectase o excursie de artişti şi critici de artă în Egipt, Sicilia, Neapoli şi Atena cu vaporul Transilvania în noembrie 1957 şi fusesem respins dela această călătorie de studii. I-am arătat lui Ciucurencu cât de absurdă era această decizie care impiedeca un profesor de istorie a artelor să vadă monumentele şi operele de artă din trecut despre care trebuia să vorbească elevilor săi. Ciucurencu a făcut demersurile necesare şi la următoarea excursie din Ianuarie 1958 am fost admis împreună cu soţia mea.

La plecarea mea din 1961, am avut impresia că Ciucurencu a evitat să mă vadă. Nu ne-am scris până în 1970, când m'a rugat să-i organizez o expoziţie personală la Paris. Am luat contact cu direcţia galeriei Bernheim depe strada Faubourg St. Honoré colţ cu avenue Matignon şi am închiriat sala pentru două săptămâni dela 15 la 30 octombrie 1970. Î-am cerut lui Jacques Lassaigne să scrie o prefaţă la catalog, alături de aceea pe care am scris'o eu. Ciucurencu a venit la Paris pentru tot timpul expoziţiei şi a prânzit la noi în fiecare zi. Neavând mijloace materiale pentru organizarea unei publicităţi serioase, expoziţia deşi prezenta vreo cincizeci de tablouri valoroase n'a avut nici un succes: nu s'a vândut nici o pânză, nu s'a publicat nici o dare de seamă asupra ei. Ciucurencu n'avea cotă în occident şi o singură expoziţie nu era deajuns pentru a-i aduce faima pe care ar fi meritat'o.

La plecare, i-am dat câteva medicamente pentru nişte rude şi prieteni. Le-a luat, dar după plecarea lui din Paris, pachetul mi-a fost restituit, depus la portar. Ciucurencu s'a temut să le ia, dar nici n'a avut curajul să le refuze. După aceea n'am mai primit nici o veste dela el, nici măcar o scrisoare de mulţumire pentru concursul dat la organizarea expoziţiei din Paris. Am aflat din ziare că a murit în 1977.

Am avut atunci sentimentul că am pierdut un martor al vieţii mele, pe care l'am socotit cândva ca un adevărat prieten, un artist pe care l'am descoperit cu 43 de ani în urmă, l'am sprijinit statornic vreme îndelungată, l'am ajutat să se realizeze ca artist şi să-şi câştige o reputaţie bine meritată. Nu regret nimic din ce am făcut pentru el şi în Petit Larousse de la Peinture apărut în 1979 la Paris am publicat o fişă elogioasă despre opera lui, aşa cum făcusem cu zece ani înainte în Dictionnaire Universel des Arts et des Artistes, publicat de editura F. Hazan. Redau aci în original două extrase din prefaţa la catalogul expoziţiei Ciucurencu din 1970 la Paris:

"J'ai fréquenté pendant vingt ans un tableau. Il était accroché au mur en face de mon bureau et mon regard le rencontrait dès que j'abandonais pour un instant le papier sur lequel j'ecrivais matin et soir. Il avait à la fois une allégresse et un parfum de nostalgie, une vitalité exubérante et l'ombre d'un rêve. C'étaient des fleurs dans un vase. La couleur y trouvait un certain bonheur d'être dans l'éclat ensoleillé des jaunes, des ocres, des verts et des rouges. Dans leur harmonie de choc on entendait battre un coeur.

A un certain tournant de ma vie, j'ai dû m'en séparer. Le reverrai-je un jour, ce tableau qui fut naguère mon inséparable ami ?

Le peintre qui a su conférer une présence si vivante à un tableau s'appelle Alexandru Ciucurenco. Je l'ai connu en 1934 à sa première exposition personnelle lorsqu'il venait de rentrer de Paris où il avait achevé ses études dans l'atelier d'André Lhote. Ciucurenco était alors un jeune homme timide qui avait du mal à s'exprimer..."

"... Ciucurenco a parcouru un long chemin. Il est devenu le maître le plus représentatif de la peinture roumaine contemporaine. Il exprime à la fois la vocation lyrique et le sentiment de la couleur propres au peuple roumain. Comme ses grands prédécésseurs Nicolae Grigoresco, Stéphane Luchian et Theodor Pallady, c'est à Paris qu'il a découvert ses ressources profondes, c'est au contact avec l'art français qu'il a retrouvé son identité féconde. Tout en illustrant le rayonnement de l'Ecole de Paris dans la peinture roumaine, l'oeuvre de Ciucurenco conserve son caractère original et constitue un apport authentique au grand patrimoine artistique universel."

Din albumul A. Ciucurecu, publicat în 1958 la Editura de Stat pentru Literatură şi Artă din Bucureşti, extragem următorul text:

În preajma lacului Razelm, departe de drumurile umblate, pe o margine de pământ unde se întâlnesc adesea călifari albi, al căror zbor se profilează pe întinsul albastru al cerului deasupra apelor, se află satul de pescari Ciucurova, de unde, în urma unor vechi întâmplări, se trage şi numele pictorului Alexandru Ciucurencu. Un bunic al său, aprig din fire, om iute la mânie şi neâmpăcat cu rânduielile din acea vreme, şi-a părăsit locurile de baştină din Tulcea şi s'a retras în satul uitat de lume, cu pescari vrednici, tăcuţi şi necăjiţi, care-şi petreceau zilele adunând în năvoade dărnicia apelor. După mulţi ani, înapoindu-se la Tulcea, i s'a dat porecla de "Ciucurencu", adică cel venit din Ciucurova, iar urmaşii săi au păstrat acest nume. Unul dintre ei, pe lângă îndeletnicirea de pescar, s'a deprins să lucreze şi hamuri şi s'a statornicit ca meseriaş în mahalaua care se desfăşura dealungul malului Dunării.

În casa hămurarului din Tulcea s'a născut la 27 septembrie 1903 Alexandru Ciucurencu. Erau mulţi copii în locuinţa aceea nevoiaşe, dar puţini ajungeau până la vârsta adolescenţei. Grelele conditii de trai făceau ca mortalitatea infantilă să atingă proporţii înspăimântătoare, mai ales la sate şi în periferiile oraşelor de provincie, unde mizeria era mai mare pe vremea aceea. - Din unsprezece copii câţi am fost, am mai rămas numai patru, povestea pictorul depănându-şi amintirile. Mai toţi mureau de mici. Cine trecea de 15 ani, acela scăpa şi îşi putea trăi viaţa.

Copilăria i-a fost tristă şi grea în casa în care moartea venea de atâtea ori să culeagă tributul. Oraşul se întindea la poalele dealurilor să-şi planurile lor înclinate răsrângeau o lumină difuză. Vara, după ce ploua, pământul rămânea jilav iar lumina ce învăluia formele avea toate sclipirile curcubeului.

-Păstrez şi astăzi pe retină lumina acea irizată, îmi mărturisea Ciucurencu. Îl impresionau corăbiile cu pânze, remorcherele, şlepurile, vapoarele care treceau alene pe Dunăre şi uneori se opreau în port. Noaptea, vedetele îşi proectau reflectoarele pe dealuri. Fascinat de strălucirea lor, copilul le desena, căci avea o tainică înclinare de a prinde pe hârtie imaginile care-l atrăgeau mai mult din lumea

înconjurătoare. La şcoala primară lua note bune la desen, iar învăţătorul Culea, un dascăl inimos, care pornea câteodată cu elevii săi în excursii prin împrejurimi, îi preţuia însuşirile şi îl îndemna să deseneze.

În anul 1913, când România a intrat în războiul balcanic, Ciucurencu avea doar zece ani şi mai învăţa la şcoala primară. În orăşelul cu populaţie amestecată de Români, Bulgari, Armeni, Greci, Turci şi Lipoveni agitaţia era mare căci ura învrâjbea pe oameni. Soldaţii, cu uniformele lor pitoreşti îi ofereau băeţelului minunate subiecte noi de desen. Dar războiul însemna şi multă sărăcie. Şi astfel Ciucurencu se vede nevoit să-şi câştige cei dintâi bani, muncind la o cărămidărie, unde copiii erau folosiţi la încărcarea şi descărcarea cuptoarelor, cu o simbrie de 20 parale pe zi. La vârsta de 12 ani, se tocmeşte ca ajutor de chelner la cafeneaua Odesa din Tulcea. Clienţii îşi desfăceau la mese pachetele cu tutun şi aruncau hârtia de ambalaj. Băiatul o strângea cu grije pentru a avea pe ce să deseneze. Şi în puţinele clipe de răgaz desena cu nesaţ.

Pela începutul anului 1916, intră ca ucenic la zugravul Mihail Paraschiv, care picta icoane şi zugrăvea biserici în stilul frescelor lui Gheorghe Tătărescu. Era un om isteţ, foarte sărac, fără prea multă carte, care primea orice comandă şi lucra de toate. Conducea corul la două biserici, picta firme, zugrăvea case şi prăvălii şi uneori se încumeta să primească şi comenzi de portrete deşi nu se pricepea să prindă o asemănare. Pe lângă Mihail Paraschiv, Ciucurencu a învăţat să tragă linii drepte, să prepare şi să amestece vopselele, să văruiască şi să zugrăvească. Şi uneori gândul îi zbura către un viitor care părea încă atât de departat! Îl însoţea pe meşterul Paraschiv şi în satele învecinate unde acesta picta biserici, folosind vechile cărţi cu chipurile sfinţilor. Şi din ce în ce, munca ucenicului se dovedea tot mai iscusită, mai rodnică. Dar în vara 1916 războiul turbură din nou viaţa oamenilor paşnici şi sărmani. Prins în vâltoarea evenimentelor, Ciucurencu urmează armatele româno-ruse când acestea se retrag din Dobrogea. Deşi nu avea decât 13 ani, este folosit ca tâlmaci pe lângă o unitate de geniu rusească şi călătoreşte dela Ismail la Odesa şi apoi prin satele din Ucraina unde rămâne până la sfârşitul războiului. Se înapoiază la Tulcea abia în toamna anului 1919 şi îşi reia

ucenicia pe lângă meşterul Paraschiv. De data aceasta e hotărât să strângă bani pentru a pleca cu trenul la Bucureşti, unde voia să se prezinte la concursul de admitere la Şcoala de arte frumoase. Agonisind ban cu ban, izbuteşte să pornească în septembrie 1920 spre Bucureşti cu o lădiţă în care-şi adunase tot avutul. Dar ajuns în Capitală, lădiţa îi e furată chiar în prima zi, ceeace îl sileşte să se întoarcă la Tulcea unde mai munceşte un an pe lângă vechiul său meşter, văruind case, zugrăvind biserici şi economisind câştigul.

Abia în 1921, Ciucurencu intră prin concurs ca bursier la Scoala de arte frumoase din Bucureşti. Pe atunci, bursa oferea numai căminul şi cantina. Pentru a-şi procura bani pentru materiale de lucru - hârtie, creioane, pânze, culori - studenţii săraci făceau figuraţie la Teatrul Naţional sau la Operă. În scurtă vreme, Ciucurencu devine delegatul studenţilor pe lângă aceste două instituţii, alcătuind listele de figuranţi, procurând bilete gratuite la celelalte spectacole, împărţind cu mult spirit de dreptate aceste modeste mijloace de câştig. Studenţii aşteptau cu nerăbdare mai ales piesele lui Victor Eftimiu ca Thebaida sau Meşterul Manole pentrucă aveau o figuraţie mai bogată unde fiecare îşi putea afla o întrebuinţare. Dar, pe lângă sursa de venituri pe care o reprezentau, aceste îndeletniciri mai prezentau şi avantajul de a întregi educaţia literară şi muzicală a studenţilor dându-le prilejul să cunoască dramaturgia românească şi cea universală şi să asculte cele mai de seamă opere cu interpreţi de frunte ca George Folescu, Niculescu-Basu, Jean Atanasiu, Vrăbiescu, Grozăvescu,, etc.

La Şcoala de arte frumoase se făcea în primii patru ani un curs comun de desen şi numai după aceea se trecea la specializarea care dura alţi trei ani. La început, Ciucurencu l'a avut profesor pe sculptorul Frederic Storck, un excelent desenator. Frederick Storck, om sobru, tăcut şi cumpătat, se arăta foarte răbdător cu studenţii şi le făcea corecturile cu multă grije, îndrumându-i către un desen corect, în contururi clare, care delimitau precis formele bine închegate. Pilda de înaltă probitate şi conştiinciozitate a lui Frederic Storck a folosit tuturor elevilor săi. În ultimii doi ani, profesorul de desen a fost Constantin Artachino, iar în primul an de specializare Ciucurencu a intrat în atelierul de pictură al lui George Demetrescu-Mirea.

După ce condusese ani îndelungați Școala de arte frumoase din București și repurtase răsunătoare succese în cariera sa de artist, Mirea începuse să cunoască amărăciunea declinului. Poziția sa academistă era demult depășită și pictura românească se îndrepta către o cale mai liberă, mai sinceră, mai vibrantă și mai strălucitoare în expresia coloristică sub influența din ce în ce mai puternică a lui Nicolae Grigorescu și a urmașilor săi Ștefan Luchian și Gheorghe Petrașcu. Cu toate acestea, Mirea își păstrase un mare prestigiu în școală și primise în anul 1925 o nouă consacrare oficială prin decernarea primului premiu național de pictură. Apariția lui Mirea în atelier stârnea panică printre studenți și nimeni nu îndrăznea să-i prezinte lucrările la corectură. Mirea era nervos, aspru chiar necruțător și se înfuria de îndată ce era nemulțumit. Pretindea studenților în primul rând să deslușească raporturile dintre tonurile deschise și cele închise care, după părerea lui, alcătuiau baza picturii. Întreba cum se prezintă modelul: închis pe deschis sau invers, deschis pe închis. Mulți studenți nu pricepeau și Mirea își ieșea din fire. Deși era foarte sever, studenții îl respectau, recunoscându-i deplina stăpânire a meșteșugului. Dar dela el nu se puteau învăța decât rețete, care se aplicau mecanic. Astfel, de pildă, lumina din atelier venind de sus, studenții se deprinseseră să tragă cu pensula de sus în jos fără să mai caute a adânci problemele puse de realitate. Din acest impas i-a scos Camil Ressu, urmașul lui Mirea la conducerea atelierului de pictură. Ressu știa să construiască pe formă și astfel a transmis elevilor săi un meșteșug serios și valabil. Desenul lui Ressu, amplu și viguros, în linii categorice care sugerau relieful, dădea soliditate formelor și alcătuia adevărata structură a tabloului. În epoca aceea, curentele de avangardă începuseră să se manifeste în arta noastră, dar lecțiile lui Ressu însemnau cea mai bună pregătire pentru un limbaj realist, robust și consistent. De aceea, dacă Mirea s'a bucurat de respectul studenților, Ressu le-a cucerit dragostea. A devenit pe vremea aceea profesorul cel mai iubit din școală. Nu s'a pus îndeajuns în adevărata lumină rolul imens pe care Camil Ressu l'a jucat în educarea atâtor generații de artiști. Împreună cu Francisc Șirato, el a fost unul dintre cei mai buni profesori de pictură din școlile noastre de artă în epoca dintre cele două războaie mondiale și amândoi au avut o influență

hotărâtoare în formarea unui mare număr de artişti de valoare. Interesante erau în anii studenţiei lui Ciucurencu şi lecţiile de anatome ale doctorului Rainer şi cele de istoria artei, la care studenţii participau cu un viu interes. În primii patru ani de şcoală, Ciucurencu şi-a petrecut vacanţele la Tulcea, pictând şi încercând să mai câştige ceva bani pentru nevoile din timpul iernii. Începând din 1926 până în 1928, el şi-a făcut practica la Baia Mare, unde mai exista şcoala întemeiată de Simon Holossy, Istvan Reti, Ianos Thorm, şi Ivany Grünwald. Contactul cu această şcoală, care folosea contraste vilolente de culori a fost foarte instructiv pentru tânărul pictor. Ciucurencu mărturisea că a avut ce învăţa dela pictorii Alexandru Ziffer şi Ianos Thorma, care conduceau pe atunci cele două curente mai importante din şcoala dela Baia Mare, şi în opera cărora se vădea o gândire şi o interpretare mai îndrăzneaţă a naturii. Thorma a fost de altfel unul dintre cei dintâi care au recunoscut talentul excepţional al lui Ciucurencu după cum rezultă dintr'o scrisoare adresată lui Emil Isac, pe atunci inspector în Ministerul Artelor. Dar cel mai bun profesor la Baia Mare era însăşi natura. În orăşelul acela pitoresc, aşezat între munţi, în aerul acela curat, lumina era mai clară, mai picturală, iar culorile îşi păstrau şi intensitatea şi puritatea.

-Verdele era verde, albastrul era albastru, spunea Ciucurencu amintindu-şi de verile petrecute la Baia Mare. Aveai ce picta şi la fiecare pas întâlneai câte un motiv care atrăgea în lumina aceea tare, caracteristică locurilor muntoase. Dar cu pictura celor dela Baia-Mare nu prea mă împăcam. Puneau verde lângă violet, portocaliu lângă albastru cu maximum de intensitate, în raporturi stridente de-ţi sterpezeau dintii. Şi ziceau de noi că n'avem viaţă în colorit.

Sub influenţa lui G.D. Mirea, Ciucurencu lucra pe atunci în culori brune astfel că e uşor de înţeles de ce pictura celor de la Baia-Mare îi apărea stridentă.

În anul 1928, Ciucurencu şi-a dat lucrarea de diplomă pentru care a obţinut şi un premiu de 1.500 lei. Era o compoziţie intitulată La Gară şi înfăţişa un grup de oameni necăjiţi, aşteptând pe un peron sosirea trenului. Tabloul era pictat în tonuri reci, în griuri care exprimau atmosfera apăsătoare a scenei. Accentul era pus pe desen, pe soliditatea formelor datorită influenţei lui Ressu.

După ce şi-a făcut serviciul militar, Ciucurencu s'a prezentat în toamna anului 1929 la concursul pentru acordarea unei burse pe timp de doi ani la Şcoala română dela Fontenay-aux-Roses, din preajma Parisului. De data aceasta a propus o nouă compoziţie Repaus cu aspecte din viaţa ţăranilor. Prin echilibrul compoziţional, prin ritmul decorativ, prin sobrietatea coloritului rece, Ciucurencu se afirmă ca unul dintre cei mai valoroşi elevi ai lui Camil Ressu şi obţine bursa care însă nu-i este acordată decât pentru anul 1930, când pleacă la Paris, oprindu-se în drum la Veneţia.

Primul contact cu marele centru artistic al Parisului îl uluieşte. Totul i-se pare nou, atrăgător, interesant dar prea grăbit, prea sgomotos, prea frenetic. Firea-i sfioasă nu se putea împăca la început cu iureşul ameţitor al acestui oraş. Zile întregi îşi căuta un punct de sprijin care să-i îngăduie să se dumirească, să se afle pe sine pentru a putea porni mai departe pe calea uceniciei în artă.

Ciucurencu rămâne departe de viaţa clocotitoare a Parisului. Nu-l atrag nici cabaretele din Montmartre, nici cafenelele din Cartierul Latin sau din Montparnasse. De altfel, bursa îi este destul de modestă şi nu-i îngăduie nici o risipă. Trebuie să-şi socotească fiecare ban ca s'o scoată la capăt cu toate nevoile. E o bursă de student sărac, care abia îi asigură traiul. La început, intră la Academia Julian, pe unde trecuseră timp de câteva decenii mai toţi tinerii pictori români veniţi la Paris. Îşi dă însă curând seama că nu prea are ce învăţa dela profesori ca Pierre sau Albert Laurens, adepţi ai unei arte oficiale, reci, depăşite. În atmosfera artistică a Parisului pulsa o altă viaţă. Suprarealismul era în floare, cubismul, expresionismul arta abstractă îşi aflau destui adepţi deşi erau socotite ca mişcări marginale. Pe Ciucurencu îl atrag mai mult muzeele, unde îi descoperă pe primitivi. Dar îi trebuie un om care să-l înţeleagă, să-l ajute, să-l călăuzească în vâltoarea atâtor contradicţii, un om pe care să se poată bizui. Şi cu stăruinţa care-i defineşte firea izbuteşte în cele din urmă să-l găsească. În Academia liberă a lui André Lhote, Ciucurencu îşi începe cu adevărat ucenicia atât de mult dorită.

"Andre Lhote e un artist care pricepe pictura ca nimeni altul, povestea Ciucurencu. E un profesor extrardinar care ştie să-i facă pe elevii săi să gândească plastic. Şi această gândire

nu este închisă în nici o formulă sau teorie. Totul, la el, e întemeiat pe înţelegerea adevărului pictural. Căuta punctul de vedere valabil în lucrarea unui elev şi îi arăta cum trebuia dezvoltat şi dus până la capăt. Te făcea să înţelegi limbajul picturii. În atelierul lui veneau elevi de toate vârstele, dela 15 la 60 de ani, aparţinând tuturor curentelor artistice dela realişti la cubişti, dela primitivi la impresionişti, dela expresionişti la adepţii artei abstracte. El făcea fiecăruia corectura pe linia lui, aducea planşe, albume cu reproduceri, vorbea şi argumenta bazat pe o documentare uluitor de bogată, culeasă din artele tuturor popoarelor din toate epocile. Arăta unde îşi putea afirma elevul mai bine personalitatea, cum trebuia înţeleasă pilda înaintaşilor, cum trebuiau asimilate influenţele. Găsea întotdeauna punctul slab într'o lucrare, puneau mâna pe creion şi în câteva minute corectura era făcută iar elevul înţelegea în ce consta greşeala şi cum se cuvenea să fie îndreptată. Nu putea suferi copierea modelului fără nici o interpretare, fără nici o preocupare de înţelegere a problemelor picturale. Avea o cultură vastă care-i îngăduia să facă cele mai interesante asociaţii, apropieri şi comparaţii între operele din trecut şi cele moderne. Datorită lui Lhote am înţeles că există trei mijloace fundamentale de expresie plastică: linia, culoarea, valoarea. Prin linie se determină planurile şi se pun accentele care scot în evidenţă tot ce vrei să subliniezi. Linia nu e numai contur sau urmă de creion, ci e elementul care separă două suprafeţe diferit luminate, în locul unde se întâlnesc. Aceasta se redă în pictură prin accente, unele mai luminoase, altele mai închise. Dar linia nu trebuie văzută separat, ci împreună cu celălalte două modalităţi de expresie plastică, anume culoarea şi valoarea.

Când construeşti o formă, redai volumul şi prin linie şi prin valoare, care nu este altceva decât mijlocul de a sugera spaţialitatea formei, adică volumul, prin alăturări de închis şi deschis. Artistul poate învăţa cum să folosească şi linia şi valoarea. Vibraţia unei imagini se obţine însă prin raporturile de culoare şi asta nu se poate învăţa, pentrucă exprimă sensibilitatea şi temperamentul artistului. Clasicii sugerau volumul modelând formele prin valori, punând roşul mai deschis în porţiunile luminate şi un roşu mai închis în porţiunile umbrite. Modernii procedează altfel. Lângă un ton

cald, cum ar fi cel de roşu în lumină, ei pun un ton rece, verde sau violet şi astfel obţin o imagine mai vibrantă, mai luminoasă, mai plină de viaţă. În aceasta constă interpretarea picturală modernă a realităţii. Folosirea tonurilor calde care bat spre galben, ocru şi roşu şi a tonurilor reci care merg către albastru, violet şi verde permite artistului realizarea unor raporturi cromatice care să exprime freamătul luminii, care determină toate aspectele vizibile ale formelor din natură. Dar pentru a putea dispune cu măestrie de acest nou limbaj este nevoie de o clarificare a ideilor şi de o deplină eliberare din toate reţetele academismului. Acesta este folosul pe care l'am tras din lecţiile lui André Lhote. După ce asistam la ele, mă duceam deseori la muzeul Louvre unde mă opream mai ales în faţa tablourilor lui Botticelli, Hieronymus Bosch şi Piter Breughel cel Bătrân. Îmi plăcea îndeosebi Cina cea de taină a lui Bosch, un tablou cu oameni mici şi fluturi uriaşi în primul plan. Primitivii aveau şi fantezie, dar şi o înţelegere plastică extraordinară. Tablourile lor sunt luminoase, nu-ţi dau impresia de opac, de bitum. Culoarea locală e pusă cu strălucire în porţiunile precis delimitate. Ei îşi exprimau fervoarea prin intensitatea tonurilor luminoase. Tot datorită lui Lhote am, ajuns să înţeleg şi arta lui Matisse, care poate fi considerat ca un primitiv mai rafinat. Matisse a renunţat la spaţialitatea imaginii tinzând către o expresie decorativă. Dar ceea ce pare admirabil la Matisse este virtuozitatea cu care îmbină tonurile calde şi reci pe suprafeţe mari, izbitor de intens colorate, de o luminozitate strălucitoare. La André Lhote am început să înţeleg ce înseamnă pictura şi să-mi întrevăd drumul pe care aveam să-l urmez. Mi-am dat mai ales seama că o construcţie prea geometrică a tabloului nu se potrivea cu înclinarea mea către aspectele poetice ale naturii, pe care voiam s'o redau cât mai simplu, pe înţelesul tuturor.

După cum rezultă din această lungă mărturie, Ciucurencu şi-a găsit climatul prielnic creaţiei în atelierul lui André Lhote. Dar el nu s'a lăsat influenţat de pictura intelectualizată, riguroasă, construită pe formule geometrice a maestrului său. Fiul de pescar depe malurile Dunării şi-a păstrat întreaga prospeţime a sensibilităţii sale artistice, educându-şi numai ochiul şi îmbogăţindu-şi bagajul cultural cu tot ce a văzut, a înţeles şi a învăţat pe malurile Senei. A început să-şi lumineze şi să-şi varieze paleta, care până

atunci fusese întunecată şi aproape monocromă. A cutezat să pună mai multă căldură în pânzele pe care le picta. Autoportretul expus la Salonul Oficial din Bucureşti în 1932, viguros construit, dar ţinut în tonuri reci, în sobre armonii de brunuri, reprezintă ultima lucrare din etapa dominată de influenţa lui Camil Ressu.

Când se înapoiază în ţară în 1932, Ciucurencu porneşte lupta pentru a se dezbăra definitiv de toate reţetele învăţate în şcoală şi a-şi limpezi marile experienţe trăite la Paris. Munceşte cu frenezie, dar este mereu nemulţumit de rezultatele obţinute. Pictează de dimineaţa până seara, când şterge tot ce a lucrat în timpul zilei pentrucă nu regăseşte pe pânză ceeace are în ochi, în suflet. Şi strădania această chinuitoare durează mai bine de un an. E obsedat de anumite armonii de culori, pe care nu le poate încă realiza. Nu vrea ca pictura lui să semene cu a altora. Pentru ce are de spus îşi caută un limbaj care să fie numai al său. Din operele înaintaşilor a tras învăţămintele cuvenite pentru a înţelege mai bine tainele picturii. Dar freamătul sufletului vrea să şi-l închidă în propriul său cântec de lumini şi culori. Şi în primăvara anului 1934, când îşi deschide prima expoziţie personală în sala Mozart, el se impune ca o personalitate cu un profil original, care aduce un accent nou în pictura românească.

Această expoziţie are un ecou variat în critica din acea vreme. Unii îl socotesc ca un diletant confuz, alţii îl acuză că pictează "băşici de săpun". Se găsesc însă şi câţiva critici mai tineri care vestesc ivirea unui nou talent, preţuindu-i sensibilitatea şi darul de a evoca un climat poetic în tablourile sale în care acordurile de culoare, discrete şi luminoase, au o rezonanţă muzicală.

Ciucurencu, deplin conştient de valoarea artei sale, nu se lasă abătut de cei care îl contestă, nici îmbătat de laudele care i-se aduc. Pictează mai departe, cu aceiaşi străduinţă, luptând din greu cu nevoile şi sărăcia. În fiecare an îşi deschide câte o expoziţie personală, care atrage din ce în ce mai mulţi amatori şi colecţionari de artă. Şirul acestor expoziţii personale e întrerupt pentru câtva timp în 1940 din pricina evenimentelor care vor duce la instaurarea regimului antonescian. Abia după 23 august 1944 el îşi va relua până în 1947 expoziţiile personale în sălile Căminului Artei

impunându-se ca unul dintre cei mai de seamă fruntași ai picturii românești.

La început, arta sa se caracterizează printr'un lirism discret, printr'o melodioasă învăluire a formelor într'o lumină fluidă, prin prospețimea și puritatea tonurilor de culoare. Nu există în tablourile sale umbre întunecoase și opace, porțiuni care să nu fie vibrant pictate. Pasta e subțire, transparentă pe alocuri cu aspecte de acuarelă. Notația este spontană, sensibilă, susținută adesea de câteva accente care sugerează un contur. Universul creației sale este destul de restrâns: predomină naturile moarte cu flori, scenele de interior și nudurile. În câteva portrete, mai ales cele de copii, figura se decupează pe un fundal închis, într'un ton rece. Lumina nu e proectată din afară, ci iradiază din culoare, dar formele își păstrează consistența picturală. Paleta îi este vie, însorită, culorile fiind redate cu maximum de intensitate.

Remarcabilă din acest punct de vedere este Femeia în chaise-longue unde rochia galbenă cu dungi roșii și pălăria de pai galbenă au o deosebită sonoritate coloristică. Notația sumară, plină de vioiciune, desenul concis și simplu, sublinierile prin linii trasate cu pensula din culoare, pentru a scoate în evidență caracterul formei, toate se acordă perfect cu verva intregii compoziții. Ciucurencu se afirmă ca un poet subtil și îndrăzneț care ne desvăluie însoritele frumuseți ale realității simple, obișnuite. El alege aspectele umile ale vieții cotidiene, nu le împodobește, nu le idealizează, ci le prezintă într'o lumină puternică, într'o viziune caldă, însuflețită de intensitatea sentimentului său.

Ciucurencu pictează cu o bucurie care se transmite și privitorului, cu o exuberanță care exaltează rezonanțele luminoase ale culorilor. Ceeace aduce el nou în pictura românească este tocmai această interpretare poetică a realității, această viziune luminoasă realizată nu prin alăturări de tonuri deschise și închise, ci prin acorduri vii de tonuri calde și reci, această intensitate și strălucire coloristică.

Și Luchian ajunsese la o asemenea înțelegere a adevărurului pictural, mai ales în Florile sale, în Lăutul și în anumite peisaje din ultima parte a vieții sale. Ciucurencu adept și admirator al lui Luchian, i-a urmat pilda, realizând însă o operă originală ce poartă pecetea propriei sale

sensibilităţi. Unii critici au pretins că pictura lui Ciucurencu a fost influenţată de aceea a lui Theodor Pallady. Dar Pallady exprimă o altă lume, în alte armonii de culori. La el predomină tonurile reci, mai ales griurile cu reflexe albăstrii sau violete, iar desenul evident are o rigoare sintetică, într'o compoziţie în care liniile îşi răspund în ritmice acorduri de o impunătoare noblețe. La Ciucurencu, dimpotrivă, există o fervoare coloristică, o predilecţie pentru tonurile calde, pentru efectele de roşu care, în această perioadă, nu lipseşte în nici unul dintre tablourile sale. Şi toate acestea îl deosebesc de arta mai calmă, mai sobră, mai subtilă şi mai rafinată a lui Pallady. Nu există între aceşti doi mari artişti numai o diferenţă de limbaj, ci şi o deosebire de viziune. Aceea a lui Pallady e întotdeauna integrată într-o compoziţie clară, lucidă, bazată pe ritm şi simetrie, pe când viziunea lui Ciucurencu e mai spontană, dovedind o remarcabilă intuiţie picturală. Dar în măsura în care Pallady, mai ales în ultima perioadă a vieţii sale, după 1940, şi-a luminat paleta şi a ajuns la o potenţare a expresiei coloristice mergând pe drumul lui Luchian, se poate constata o înrudire întemeiată pe aceeaşi nevoie de luminozitate şi pe aceeaşi înţelegere picturală a realităţii. Nu poate fi vorba însă de o influenţă a lui Pallady asupra lui Ciucurencu, pentru că în anii în care acesta îşi definea mijloacele de expresie, pictura lui Pallady se caracteriza prin armonii surde, prin lumini irizate, printr'un climat intim, rafinat şi discret.

La fel de neîntemeiată este şi afirmaţia că se poate desluşi o influenţă a lui Matisse în pictura lui Ciucurencu. Viziunea lui Matisse e pur decorativă, forma limitându-se la arabescul subtil al unui contur liniar care capătă uneori caracterul unui motiv ornamental, pe când Ciucurencu nu renunţă la construirea pe formă a imaginii, păstrând atât identitatea materială a obiectului cât şi consisitenţa sa plastică. În unele lucrări ca de pildă Odalisca din 1937, el ajunge să redea amploarea spaţială a construcţiei pe formă prin alăturări de tonuri calde şi de tonuri reci şi prin forţa de sugestie a accentelor. Între verdele rochiei, reflexele violacee şi rozul carnaţiei raportul este atât de just şi expresiv, încât prin simple indicări de negru, plasate la locul potrivit, prin sumare trăsături de penel, el reuşeşte să sugereze desfăşurarea în spaţiu a volumului.

O altă deosebire esențială între arta lui Matisse și aceea a lui Ciucurencu este modul de folosire a efectelor cromatice. Matisse recurge la "armonii de șoc", alăturând pe două suprafețe mari două tonuri violente, de aceeași intensitate luminoasă, pe care aplică arabescul unui desen sumar, pe când Ciucurencu recurge la o singură suprafață mare, de un ton viu, folosită ca un ecran, pe care se proectează imaginile din primul plan, redate într'o gradație mai redusă de luminozitate, în desfășurarea căreia intervin și tonuri reci... Ciucurencu își orchestrează în nesfârșite variații jocul vioi și sonor al culorilor pe când Matisse folosește cu o rară măestrie violența armoniilor de șoc. Desluşim deci două viziuni diferite la acești doi artiști. Și aceasta dovedește că, asimilând învățămintele desprinse din pilda înaintașilor, Ciucurencu a știut să-și păstreze neștirbită personalitatea artistică.

Tocmai datorită acestui caracter original, pictura lui Ciucurencu a trezit un ecou atât de puternic in viața noastră artistică. În scurtă vreme, au apărut discipoli și imitatori, iar activitatea ca profesor- șef de atelier la Institutul de Arte plastice N. Grigorescu din București a creat generații întregi de pictori care s'au format pe linia lui....

Privită în ansamblul ei, opera lui Ciucurencu poate fi caracterizată printr-un autentic realism, printr'o pasionată participare la viață, printr'un strălucit lirism.

Oglindirea aspectelor semnificative alese din lumea înconjurătoare, păstrarea consistenței materiale a formelor, căutarea adevărului pictural reprezintă caracterul realist al acestei opere. Participarea la viață a artistului se manifestă prin prezența sufletească, prin tensiunea emoțională pe care le aflăm în multe din lucrările sale. Iar lirismul se exprimă prin căldura pusă în interpretarea datelor realității.

Paris, 1963

CUPRINS PARTEA III

CONTRIBUTII LA ISTORIA ARTEI ROMANESTI

Nicolae Grigorescu ..... p. 205
Ion Andreescu ..... p. 233
Stefan Luchian ..... p. 242
Amintiri despre Theodor Pallady ..... p. 259
Marturii : Theodor Pallady ..... p. 272
Opera lui Theodor Pallady ..... p. 277
Amintiri despre Francisc Sirato ..... p. 289
Cum s-a raspandit în lume faima lui Brâncusi ..... p. 304
CRONOLOGIA ..... p. 353
BIBLIOGRAFIA OPERELOR LUI IONEL JIANU . p. 362

NICOLAE GRIGORESCU ÎN ISTORIA CULTURII ROMÂNEȘTI

În evoluția concepțiilor despre artă și al gustului artistic din țara noastră, opera lui Nicolae Grigorescu a reprezentat o etapă de o însemnătate deosebită.

Istoria artelor poate defini locul ce se cuvine unui artist numai în măsura în care stabilește noul pe care acesta l-a adus prin opera sa și perspectivele pe care le-a deschis pentru mersul înainte al artei. Numai astfel se poate desluși poziția unui artist față de problemele epocii sale, numai astfel se poate înțelege rolul pe care el l-a jucat în istoria artei.

Analiza adâncită a unor tablouri, fixarea unei cronologii, strângerea datelor și a amănuntelor biografice, descoperirea unor lucrări necunoscute, stabilirea perioadelor pe care le-a străbătut creația sa pot fi necesare, dar ele nu sînt suficiente pentru că nu situează opera artistului în istoria culturii. Iar arta nu poate fi privită ca un fenomen izolat, ea fiind strîns legată de toate celelalte forme de manifestare a culturii unui popor.

Dacă civilizația reprezintă valorile materiale ce determină nivelul de trai al unei societăți, cultura însumează valorile morale care-i definesc concepția despre lume și viață. Și arta e una din modalitățile prin care se exprimă voința estetică a unei societăți, răspunsul pe care ea îl dă în marele dialog universal.

Adevăratul artist nu este o ființă izolată, care se exprimă numai pe sine în opera sa. El este exponentul societății în care trăiește, martorul vremii sale, tălmăcitorul ideilor înaintate și al năzuințelor care-i însuflețesc epoca, deschizătorul de orizonturi care vestesc căile progresului.

Pentru a înțelege importanța artei lui Nicolae Grigorescu în istoria culturii românești se cuvine de aceea a studia, pe de o parte situația din momentul apariției sale și pe de altă parte ce a adus nou față de trecut, prin opera sa.

Lupta care s-a dat timp de câteva decenii - în cea de a doua jumătate a veacului trecut - între reprezentanții academismului și sprijinitorii noii concepții artistice a lui Grigorescu oglindește perfect conflictul dintre vechi și nou desfășurat în toate ramurile culturii noastre.

Nicolae Grigorescu a expus pentru prima oară în țară la a treia Expoziție a artiștilor în viață din mai 1870. Atât în această expoziție, cât și în cele anterioare din 1865 și 1868, academismul se arăta atotputernic, excluzînd orice alt curent artistic. El reprezenta doctrina oficială care trona atît la Școala de Belle Arte din București, cît și la cea din Iași.

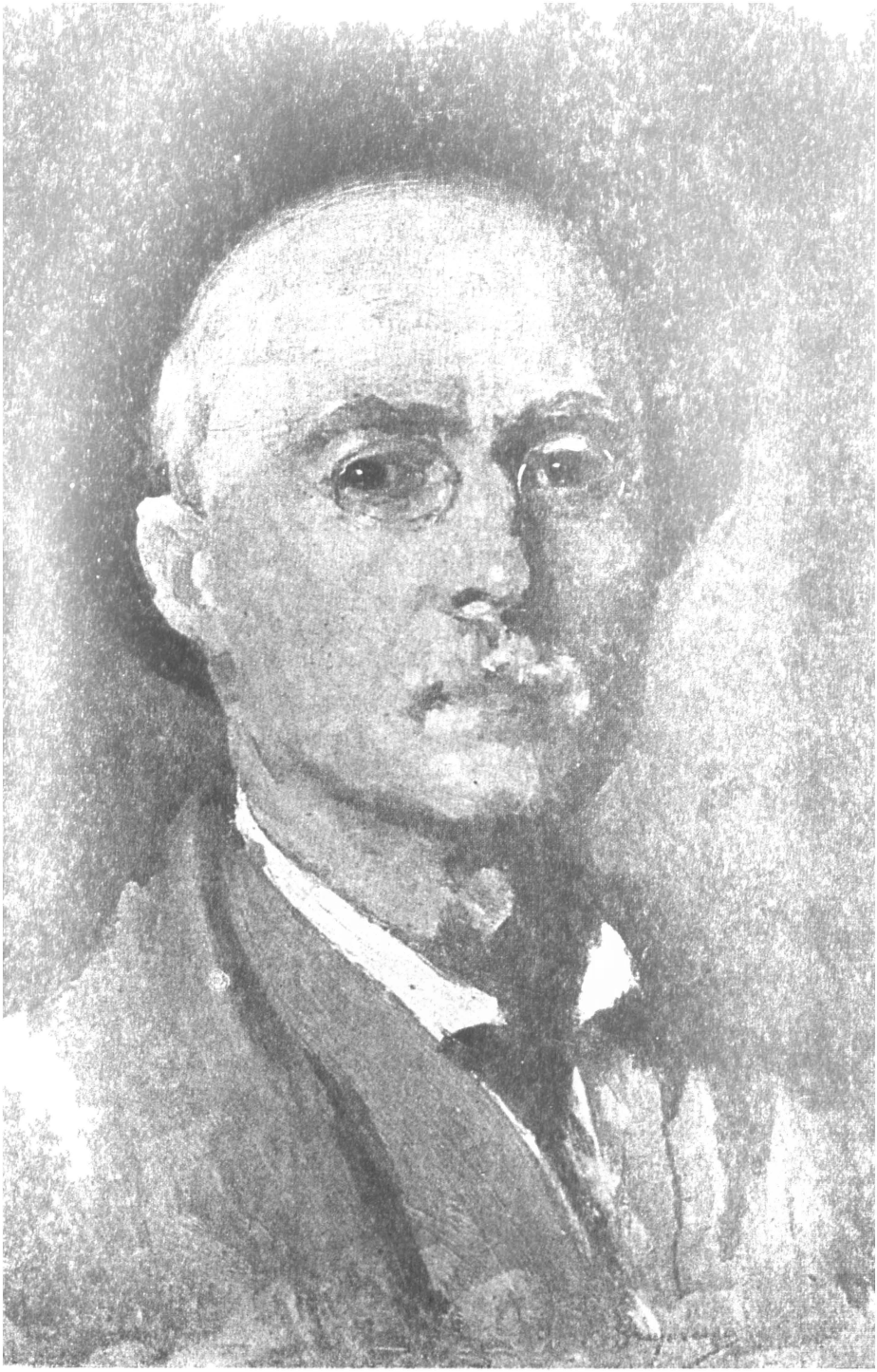
Doctrina academismului din țara noastră a fost clar expusă de Constantin Stăncescu, profesor de istorie a artelor și mai tîrziu director al Școlii de Belle Arte din București.

Într-o conferință ținută la Ateneu și intitulată "Cum se judecă operele de artă", Stăncescu declara zeflemisind "arta nouă": "Noi voim astăzi, ni se spune, o artă democratică, voim în pictură și în sculptură opere pe care masele publicului să fie în stare să le înțeleagă numai văzîndu-le. Ce ne pasă nouă de eroii Greciei și de zeii ei? Ce ne pasă nouă, Românilor, de rivalitățile republicilor italiene? Noi voim în artă reprezentarea fidelă a naturii, a naturii așa cum este. Iată «arta viitorului». Cuvinte zadarnice, lesne de zis, dar care nu pot avea nici un înțeles. Cine zice artă, zice magie, viclenie. Între obiectul de artă și realitatea ce i-a servit de model nu este nici un fel de asemănare reală. De la reprezentarea obiectului celui mai modest și pînă la cele mai măreț spectacole pe care le reprezintă sculptura, totul, o repetăm, nu este decît minciună și cel mai mare artist în artele plastice, este acela care înșeală mai lesne prin vicleniile desenului, ale umbrei, ale luminii și ale coloarei." [1]

Și ceva mai departe, Stăncescu adaugă: "Arta nu este realitatea, obiectele de artă sînt numai niște asemănări cu natura și mărirea artei va sta etern tocmai într-această putere de a ne reprezenta imaginea obiectelor din natură cu frumusețea lor aleasă, ideală. Singurul preț al obiectelor de artă este că ele depărtându-se pe nesimțite de la mizeriile realității din viață aduc o consolare momentană sufletului nostru, ne face să întrevedem redobîndirea acelui paradis pierdut după care omenirea aleargă de atîtea mii de ani. Dacă operele de artă n-ar avea înalta misiune de a concura la

---

[1] C. Stăncescu. Cum se judecă o operă de artă, Biblioteca pentru toți. Nr. 71, ed. II, pag. 91



N. Grigorescu, Autoportret, 1898

perfecționarea omenirii, prin reprezentarea a tot ce-și poate cineva închipui mai frumos pe lume, ocupațiunea artiștilor și a poeților ar fi cea mai nefolositoare pe pământ."[2]

În această teorie deci, arta nu înseamnă oglindirea realității, ci dimpotrivă o evadare din realitate, un mijloc de a abate atenția oamenilor de la "mizeriile vieții". Scopul acestei diversiuni e limpede: arta nu trebuie să sprijine lupta acelora care denunță nedreptățile sociale, ci dimpotrivă ea trebuie să-i facă pe oameni să uite aceste nedreptăți, servind astfel interesele exploatatorilor. În concepția lui Stăncescu, arta nu trebuie să exprime năzuințele maselor. O spune chiar el, sub o formă abia deghizată: "artele devin periculoase atunci când lingușesc pasiunile maselor."[3]

A linguși pasiunile maselor înseamnă desigur a îngădui oamenilor să recunoască în operele de artă "mizeriile vieții".

În schimb arta, după părerea lui Stăncescu, trebuie să reprezinte "tot ce-și poate închipui cineva mai frumos pe lume", să înfățișeze "frumusețea ideală". Numai astfel ea își poate îndeplini "înalta misiune de a concura la perfecționarea omenirii", de a aduce "o consolare momentană sufletului nostru".

De fapt, aceste teorii se traduc în operele de artă prin căutarea subiectelor nobile, mărețe, ideale, care să reprezinte eroi mitologici, biblici sau desprinși din textele vechi literare, fără nici o legătură cu viața și realitățile naționale. O consecință firească a acestei tematici este sfera restrînsă de circulație a unor asemenea opere, care se adresează numai unui cerc puțin numeros de cunoscători ai literaturii. Ele nu se pot adresa poporului, pentru că nu-i oglindesc nici viața, nici frămîntările. De altfel Stăncescu își bate joc de "arta democratică" a cărei tendință este de a crea "opere pe care masele publicului să le înțeleagă numai văzîndu-le". Stăncescu socotește că o asemenea "artă democratică", pe înțelesul tuturor nu înseamnă decît "cuvinte zadarnice...care nu pot avea nici un înțeles".

Necăutîndu-și sursa de inspirație în natură și în realitatea înconjurătoare, pictorii academiști se limitează la pictura de atelier și urmăresc regulile ce se pot desprinde din

---

2. C. Stăncescu, ibiden, pag. 93.
3. C. Stăncescu, ibidem, ed.II, pag. 94.

operele vechilor maeştri. Ei nu fac decât să imite perfecţiunea formală la care au ajuns clasicii în operele lor, să-şi însuşească un meşteşug din lecţia lor de artă, lăsînd la o parte conţinutul şi viaţa acestor opere. Ei îmbracă veşminte vechi pe manechine vechi. Ei întorc spatele realităţii, refuză să răspundă chemărilor în artă, întemeindu-se pe concepţia unui frumos absolut, etern, ideal,care ar constitui ţelul suprem al artei.

Împotriva acestei concepţii s-a ridicat Nicolae Grigorescu şi prin opera sa el a deschis drumul unei arte bazate pe sinceritate, pe trăire autentică, pe contactul nemijlocit cu natura, pe înţelegerea profundă a realităţilor naţionale. Arta lui Nicolae Grigorescu este total opusă academismului şi de aceea ea va stîrni fie atacurile vehemente ale pontifilor oficiali, fie dispreţul şi încercările perfide de a-i minimaliza sau a trece sub tăcere opera. Stăncescu spunea de altfel elevilor săi de la Şcoala de Belle Arte: "cine se ia după Grigorescu, ca el va ajunge, un simplu amator".

Pentru a înţelege cît de diferită este concepţia despre artă a lui Grigorescu de aceea a academiştilor, vom încerca să-i reconstituim estetica din propriile sale declaraţii consemnate de Al. Vlahuţă.

Arta lui Grigorescu se bazează în primul rînd pe vizualitate şi sinceritate. El transpune în opera de artă ceea ce vede în jurul său, ceea ce alege din natură prin mintea sa, ceea ce este apropiat sensibilităţii sale. Natura şi viaţa sînt cele două izvoare ale inspiraţiei sale.

Un critic de artă l-a întrebat odată care este secretul artei sale. Grigorescu i-a răspuns foarte simplu:

- Nici un secret, dragă domnule. Privesc lucrul cu ochii mei şi caut să-l fac aşa cum îl văd.[4]

Grigorescu a ştiut să vadă. Arta sa nu e produsul fanteziei, ci rodul observaţiei atente a lumii înconjurătoare. Din nesfîrşita varietate a naturii, el îşi alege motivul care-i place, care corespunde mai bine firii sale şi pe acela se străduieşte să-l transpună pe pînză, cu o cît mai mare

[4] Al. Vlahuţă: N. Grigorescu, ed. Casei Şcoalelor 1910, p. 156.

fidelitate. Dar această fidelitate nu înseamnă o înregistrare mecanică a formei alese din natură, nici o imitare sau copiere servilă a naturii, ci respectul pe care el îl avea pentru adevărul semnificativ, desprins din realitate.

În această privință, Grigorescu spunea:

"Exact? Ce-nseamnă asta în artă? În sufletul tău e taina care dă viață pînzei, nu în forma și în culoarea exactă a lucrurilor. Acolo-i aerul, acolo-i mișcarea, care nu pozează, acolo-i palpitarea aceea caldă a liniilor din afară prin care vorbește înțelesul dinlăuntru. Nu vezi atîtea tablouri corecte, linse, reci, așa de uscate și de lustruite că oamenii de acolo parc-au fost niște păpuși de lemn, date bine la strung, îmbrăcate, așezate frumos după regulile știute și pe urmă tot după regulile știute zugrăvite? Exactitatea strică, nu-i totdeauna adevărul. Despre un copac în care-mi desenezi frunza cu nervura ei, despre un peisaj în care-mi faci firul de iarbă voi spune oricînd că nu-i adevărat. Ochiul nu-l vede așa! Ne uităm de departe la un cunoscut care vine încet spre noi. Ce vedem noi din forma și din mișcarea lui? Cîteva linii. În acele cîteva linii e caracterul. Să le știi prinde pe acelea și să nu te pierzi în mulțimea detaliilor... O, detaliile! Pe cîți nu-i amăgesc! Cine zugrăvește haina cu nasturii și cu toate îndoiturile ei, va avea o admirabilă firmă de croitor, nu un portret și mai ales nu un suflet!"[5]

Textul acesta aduce o categorică condamnare a academismului, care compune tabloul "după reguli știute", și tot "după reguli știute" îl zugrăvește, care caută să redea exactitatea formelor și nu "înțelesul dinlăuntru", care nu ajunge decît la opere "corecte, linse, reci, uscate și lustruite". E o condamnare nu numai a concepției academismului, ci și a procedeelor sale, a finisajului plastic care presupune pe lîngă conturarea exactă a formelor și aplicarea unor glasiuri la sfîrșit pentru a ascunde procedeul tehnic folosit și de a da un luciu final tabloului. Și în același timp e afirmarea năzuinței lui Grigorescu de a reda în arta sa vibrația aerului care învăluie formele, mișcarea vieții, atmosfera, semnificația lucrurilor și caracterul lor.

---

[5] A. Vlahuță, ibidem, pag. 173.

În sfîrşit, Grigorescu se ridică şi împotriva naturalismului care înregistrează mecanic toate amănuntele, fără a face selecţia necesară. El nu contestă că toate aceste detalii există în natură, ci arată că ochiul nu le poate percepe pe toate, că într-un copac nu vede "frunza cu nervura ei", nici într-un peisaj fiecare "fir de iarbă'. Adevărul în artă nu se poate reduce la copierea în detaliu a naturii, ci înseamnă justa redare a raportului dintre om şi natură, pătrunderea "înţelesului dinlăuntru", sezisarea caracterului ce defineşte o formă. Cum poate ajunge însă artistul la acest rezultat? Prin procesul de selecţie, prin subtilitatea observaţiei şi prin afinitatea sufletească ce se stabileşte între artist şi motivul ales din natură.

Şi în această privinţă, Grigorescu îşi defineşte foarte limpede poziţia:

"Îmi spun unii că poetizez. Nu ştiu bine ce-i asta. Dar bănuiesc ce trebuie să fie în gîndul lor: că m-aş încerca să fac mai frumos decît natura. Hm! or fi şi neghiobi care cred că pot retuşa opera lui Dumnezeu, dar aceia numai artişti nu sînt. Eu aleg, nu corectez. Fac ce-mi place mie, ce corespunde sufletului meu. Că nici n'aş putea să fac altceva. Numai în război am fost silit să ies din hotarele firii mele. Dar acolo aveam o chemare mai presus de viaţa şi de arta mea. Eram «în război». O, sînt atîtea lucruri frumoase în natură! Unde ne putem urca şi noi, nu pînă la ele, că aceasta nu e dat omului, dar pînă mai pe aproape măcar? Oricît ne-am strădui, întotdeauna rămînem departe, sub adevăr. Foarte departe... Dar cel puţin unde nu mai ştim ce să spunem şi cum să spunem, să tăcem - să nu mintim!"[6]

Deosebit de importante pentru înţelegerea esteticii lui Grigorescu, aceste mărturii cuprind patru idei esenţiale: aceea a alegerii motivului, potrivit propriului său temperament; aceea a afinităţii necesare între personalitatea artistului şi imaginea exprimată în opera sa; aceea a respectului pentru adevăr şi aceea a frumuseţii naturii pe care se străduiesc s-o oglindească artiştii în operele lor.

Grigorescu a iubit cu smerenie natura, i-a admirat minunăţiile, s-a străduit să ajungă cît mai aproape de ele în

---

[6] Al. Vlahuţă, ibidem, pag. 110.

opera sa. Natura i-a fost cea mai bună călăuză, cea mai prielnică sfătuitoare. Nu s-a încumetat s-o corecteze, s-o împodobească, s-o idealizeze. Ar fi fost şi zadarnic, pentru că natura nu are nevoie de asemenea rectificări. Dar el n-a rămas pasiv în faţa nesfîrşitei frumuseţi a naturii şi a ales aceea ce se potrivea mai bine sufletului său. Această participare sentimentală, această perfectă corespondenţă sufletească între om şi natură stau la baza artei lui Grigorescu. Datorită lor, Grigorescu a ajuns la acea deplină sinceritate care dă un caracter atît de autentic operei sale şi mai ales la acel lirism ce-i însufleţeşte lucrările. Lirismul lui Grigorescu nu constă în idealizarea naturii, ci în înţelegerea rosturilor ei, în dragostea pentru natură, exprimată cu un profund respect pentru adevărurile ei.

"Fă ce simţi şi atît cît simţi - spunea Grigorescu. Unde nu te mai mişcă, lasă paleta jos: lucrul tău fiind numai sinceritate va creşte şi se va desăvîrşi în sufletul celorlalţi. Va trăi. Altfel, vrînd să-l isprăveşti, îl omori."[7]

Un tablou înseamnă pentru Grigorescu o mărturie a unui sentiment trezit de frumuseţea naturii sau de poezia vieţii.

Prin vibraţia sufletească, transpusă în opera de artă, aceasta capătă putere de convingere şi de emoţionare, devine un mijloc de cunoaştere, dezvăluindu-ne dimensiunea poetică a realităţii. Cînd ea lipseşte, artistul minte, nu mai crează o operă viabilă şi devine un simplu meşteşugar. Participarea afectivă la viaţă, propria trăire a artistului sînt condiţii indispensabile ale unei opere de artă. Ele nu pot fi înlocuite prin "reguli ştiute" sau descoperite din tablourile vechilor maeştri.

În această privinţă Grigorescu povesteşte următoarea întîmplare plină de tîlc:

"A murit acum vreo douăzeci de ani un pictor francez, Ricard. Nu era lipsit de talent, dar foarte ciudat om: îşi pusese în gînd să facă portrete ca Tizian. Avea, nu ştiu prin ce împrejurare, două portrete de Tizian. Le-a luat, s-a închis cu ele în atelier, s-a mocoşit în taină ca un alchimist să vadă cum sînt făcute, cum e preparată pînza, cum ii pusă culoarea,

---

[7] Al. Vlahuţă, ibidem, pag. 172.

din ce-i făcută căldura, viaţa aceea misterioasă a vechilor portrete. A lucrat luni întregi, a distrus opera naturală, vie, a lui Tizian, ca să facă el una artificială. E cum ai tăia o privighetoare ca să vezi cum cîntă."[8]

Procedeelor academismului - ironizate prin această povestire - el le opunea contactul direct şi viu cu natura şi necesitatea participării active, sufleteşti la opera creată.

"Icoana cea mai credincioasă, dacă-i făcută cu răceală, dacă n-are aer, spaţiu şi ceva din vibrarea intimă a sufletului prin care a trecut, nu-i decît o fotografie colorată, spunea Grigorescu. Sinceritatea lucrează întocmai ca natura, fără compas şi fără cumpănă. Ca să dai modelului tău mişcarea fundamental caracteristică, cea naturală, singura frumoasă gîndeşte-te la ce face neamul lui de veacuri. În cadrul acelei îndeletniciri seculare vei găsi gestul adevărat, cu suflet cu tot."[9]

Pentru Grigorescu, arta nu e numai efuziune sentimentală, ci şi proces raţional, care se manifestă îndeosebi prin sezisarea elementelor caracteristice, tipice, prin felul cum se exercită spiritul de observaţie. El a izbutit să creeze tipul specific al ţăranului român, deosebit de acela al ţăranului francez sau al celui italian, tocmai pentru că a ştiut să observe, să surprindă în trăsăturile particulare, caracteristicile generale.

E foarte semnificativ ce spunea Grigorescu despre felul cum trebuie făcut un portret:

"Înainte de a începe un portret, uită-te bine. Sînt mîini care nu seamănă cu figura. N-ai să le faci. Dar cînd ochii nu sînt ai gurii! Pentru mine gura priveşte mai expresiv decît ochii... Sînt mîini care gîndesc, mîini bune, iubitoare, care parcă mîngîie lucrurile pe care le ating şi mîini răutăcioase care privesc lumea cu necaz. Am văzut mîini foarte triste la un actor care nu juca decît roluri comice. Mîinile nu puteau minţi. Ochi e uşor de făcut. Privirea e mai greu. Orice lucru are o latură a lui mai expresivă - acolo-i taina vieţii lui."[10]

---

[8] Al. Vlahuţă, ibidem, pag. 172.
[9] Al. Vlahuţă, ibidem, pag. 175.
[10] Al. Vlahuţă, ibidim, pag. 176.

Profund observator al sufletului omenesc, el nu urmărea să redea numai asemănarea, identitatea fizică a figurii, ci expresia morală, "taina vieții" într-un portret. Observațiile sale asupra caracterului mîinilor, asupra expresivității gurii, asupra corelației dintre anumite părți ale chipului arată cît de fin îi era spiritul de observație, cît de departe ajungea el în explorarea psihologiei umane.

Aceeași atenție, aceeași subtilitate în observație, aceeași putere de pătrundere dovedea Grigorescu și atunci cînd studia natura. "Floarea trebuie să fie plăpîndă, nu fragilă, spunea el. Și umedă și curată, moale, proaspăt colorată, să-și păstreze pe pînză lumina și seva ei. Și asta nu se face numai cu vopselele din tub."[11]

Pentru a ajunge la acest rezultat de a reda caracterul și viața specifică a lucrurilor din realitatea înconjurătoare, Grigorescu preconiza pictura în aer liber, în contact direct cu natura. El, cel dintîi în arta noastră, a părăsit atelierul și a pornit cu șevaletul și cutia de culori sub braț, colindînd luncile și plaiurile, oprindu-se acolo unde se simțea vrăjit de farmecul priveliștii și pictînd pe loc pentru a prinde într-un tablou viața și freamătul naturii. Dar pictura în aer liber nu presupune numai această transpunere imediată, spontană, directă a motivului, ci și o stare de receptivitate sufletească pe care numai contactul cu natura o poate da artistului.

"În meșteșugul ăsta al nostru, spunea Grigorescu, cînd stai și migălești mult la lucru, de la o vreme nu mai știi ce faci. Nu mai vezi. De aceea lăsam uneori bidinelele și o luam razna peste munți cu puşca la spinare. Umblam cîte o zi întregă și cînd mă apucam de lucru, a doua zi eram alt om."[12]

Împrospătarea aceasta sufletească îngăduie artistului notația spontană cerută de pictura în aer liber și puterea de a pătrunde, de a trăi adevărul naturii. În repetate rînduri, Grigorescu a insistat asupra condițiilor speciale pe care le cere pictura în aer liber, din cauza neîncetatelor schimbări ale luminii în natură.

---

[11] Al. Vlahuță, ibidem, pag. 173.
[12] Al. Vlahuță, ibidem, pag. 19.

"Lucrează mult, în fiecare zi, spunea Grigorescu. Şi şterge tot ce faci dacă nu-ţi simţi sufletul tău acolo, dar lucrează mult, ca să poţi lucra repede. Toate lucrurile de afară trebuiesc făcute repede, smulse din zbor. Cu acelaşi peisaj, scăldat în aceeaşi lumină şi privit cu aceeaşi dispoziţie sufletească nu te întîlneşti decît o dată în viaţă. Iată de ce-i foarte important să poţi lucra repede. Simfonia aceea de linii, de tonuri, de umbră şi lumină, înfăţişarea aceea a tuturor elementelor care fac, sub raza unei clipe fericite, ca un lucru să fie frumos, n-ai s-o mai găseşti. Peste un ceas alta-i faţa lumii şi tu eşti altul."[13]

Necontenit apar în mărturiile lui Grigorescu cei doi factori esenţiali care participă la crearea unei opere de artă: realitatea obiectivă, care trebuie sezisată în adevărul ei şi poziţia subiectivă a artistului, care vibrează în faţa acestei realităţi, exprimînd personalitatea creatorului. Din opoziţia care se desfăşoară între lumea obiectivă şi lumea subiectivă prinde viaţă opera de artă.

Notaţia spontană, repeziciunea lucrului în febra creaţiei nu înseamnă însă superficialitate şi grabă.

"Vai de cel care, privind un lucru frumos, deci viu, căci toate lucrurile frumoase sînt vii, privindu-l numai o dată şi numai dintr-un punct de vedere crede că l-a văzut destul, spunea Grigorescu.[14]

Ceea ce vrea el să obţină este frăgezimea vieţii şi sinceritatea sentimentului, care se pierd atunci cînd artistul revine, corectează, migăleşte. Există multe cazuri în istoria artelor cînd schiţa este mult mai reuşită decît lucrarea finală. De aceea Grigorescu afirmă:

"În pictură cel mai bun lucru e să nu revii: cît ai putut prinde dintr-o dată cu sufletul înfierbîntat din ceasul acela, atîta-i al tău. Dacă nu-ţi place, şterge şi începe din nou. Bineînţeles că atunci cînd e o lucrare de atelier, se schimbă vorba. Dar acelea greu trăiesc. Pînă să le isprăveşti fuge viaţa din ele. Toate-ţi fug. Fuge expresia lucrurilor ca şi a figurii omeneşti, fuge lumina şi ceea ce e mai important, pentrucă

---

[13] Al. Vlahuţă, ibidem, pag. 174
[14] Al. Vlahuţă, ibidem, pag. 176

întradevăr e ireparabil, fuge frăgezimea sentimentului tău, privirea, dispoziția, sufletul tău de atunci, cu care n-ai să te mai întîlnești niciodată. De cîte ori nu mi s-a întîmplat cînd n-aveam culorile cu mine, să văd un colț de natură admirabil! Mă uitam la ceas ca să viu a doua zi exact la aceeași oră să lucrez. Veneam și nu mai era nimic. Erau copacii, era valea, și aceeași lumină era, dar...nu mai eram eu cel de ieri."[15]

Această concepție heracliteană a scurgerii necontenite a timpului, a clipelor care nu se întorc niciodată, este caracteristică filozofiei de la sfîrșitul veacului trecut. Ea introduce în arta picturii o nouă categorie, aceea a timpului pe lîngă aceea a spațiului. Ideea de timp nu se aplică însă numai la lumea subiectivă supusă neîncetatelor schimbări, dar și la cea obiectivă.

"Repetiție în artă? se întreabă Grigorescu. Nici o floare nu e «repetiție». Nici o undă de lumină. De milioane de ani de cînd trimite soarele raze pe pămîntul nostru, n-au venit două la fel"[16]

În această concepție evolutivă, unde nimic nu este stabil, care poate fi punctul de reazim al artistului?

Dacă totul e vremelnic, dacă totul e supus nestatorniciei timpului, pe ce se poate sprijini artistul în creația sa menită să dureze, să înfrunte scurgerea timpului? Pe ideea că nimic nu se pierde, că orice clipă trăită își lasă urmele în sufletul omului, îmbogățindu-i experiența și cunoașterea.

"Un lucru pe care l-ai făcut odată nu-i pierdut; chiar dacă l-ai șters, nu-i pierdut - a rămas ceva în mîna ta. Și asta-i de ajuns!"[17]

Sentimentul este factorul permanent care asigură operei de artă capacitatea de a trăi în afară de scurgerea timpului. El este acela care făurește fuziunea dintre lumea obiectivă și cea subiectivă, care transmite formei concrete puterea de emoționare.

---

[15] Al. Vlahuță, ibidem, pag. 178.
[16] Al. Vlahuță, ibidem, pag. 176.
[17] Al. Vlahuță, ibidem, pag. 154.

"Sentimentul colorează, nu pensula, spunea Grigorescu. Poţi colora c-o bucăţică de cărbune - şi toate tuburile din lume nu-ţi dau albastrul unei flori de inişor dacă nu-l ai în suflet."[18]

Lirismul lui Grigorescu capătă astfel un nou sens major: el devine mijloc de apropiere între om şi natură şi în acelaş timp mijloc de cunoaştere.

Dragostea lui pentru natură era dragostea ţăranului pentru codrul cu care se simte înfrăţit, pentru pămîntul care prin rodnicia lui îi asigură traiul, pentru frunzele şi florile care alcătuiesc motivul principal al ornamentaţiei populare ce-i împodobeşte straiele şi uneltele de fiecare zi. Această dragoste stabileşte un raport direct, de înrudire sufletească cu elementele naturii. Despre mesteceni, Grigorescu spunea: "feciorăşii tatii, care cînd îi văd parcă-mi vorbesc."[19]

Deplina şi paşnica integrare a omului în natură reprezintă un element esenţial al artei lui Grigorescu. În majoritatea peisajelor sale din ţară, omul este prezent. Dar silueta lui nu se profilează pe întinsul cerului, ci rămîne cuprinsă în zona ocupată de pămînt în tablou.

Astfel natura nu covîrşeşte omul, ci îl îmbrăţişează parcă şi nici omul nu domină natura prin înverşunare şi semeţie, ci o supune nevoilor sale prin dragoste şi hărnicie.

Grigorescu este cel dintîi pictor român mai de seamă, ieşit din rîndurile ţărănimii. Nici Lecca, nici Negulici, nici Mişu Popp, nici Thodor Aman sau G. Tattarescu n-au avut această poziţie a ţăranului român faţă de natură, pentru că au fost orăşeni ieşiţi din rîndurile micii sau marii burghezii. Obîrşia ţărănească a lui Grigorescu i-a îngăduit o altă înţelegere a naturii şi merită să fie amintit faptul că de-a lungul întregii sale vieţi, Grigorescu s-a simţit mai bine la ţară, în mijlocul naturii, decît în larma şi forfota oraşelor,

---

[18] Al. Vlahuţă, ibidem, pag. 176.
[19] N. Petraşcu, N. Grigorescu, pag. 32.

căutînd mereu să locuiască la sate sau cătune sau străbătând cu drag meleagurile patriei în lungile sale drumeții. Și în Franța, el a preferat satul Barbizon sau Marlotte, strălucitorului Paris, după cum în țară Posada și Cîmpina i-au fost locurile preferate în care afla liniștea necesară creației.

Această deprindere cu peisajul rural, această afinitate sufletească explică de ce Grigorescu a știut ca nimeni altul în pictura românească să redea specificul național al priveliștelor noastre, evocînd farmecul lor autentic, cumințenia și frumusețea pămîntului românesc. El a izbutit, cel dintîi, să picteze acele vaste peisaje panoramice, în care depărtările învăluite în pîcla albăstrie, ce se înalță în văzduh ca o răsuflare a pămîntului, sugerează nesfîrșita desfășurare a spațiului, și în care "simfonia aceea de linii, de tonuri, de umbră și lumină, înfrățirea aceea a tuturor elementelor" ne dezvăluie adevărata poezie a naturii. Dar întotdeauna aceste peisaje sînt înnobilate prin munca omului, mereu prezentă în tablourile sale, așa cum se întîmplă și în realitatea văzută și înțeleasă de artistul temeinic legat de viața trudnică a țăranilor.

Dacă vom compara acum doctrina academiștilor cu estetica lui Grigorescu, va apare limpede prăpastia care-i desparte.

Pentru Stăncescu, în artă "totul nu este decît minciună și cel mai mare artist în artele plastice este acela care înșeală mai bine prin vicleniile desenului, ale umbrei, ale luminii și ale culorii".

Pentru Grigorescu în artă totul este sinceritate și adevăr: "Lucrul tău fiind numai sinceritate, va crește și se va desăvîrși în sufletul celorlalți. Va trăi."

Grigorescu avea oroare de minciună, de înșelătorie și de vicleșug: "dacă nu știm ce să spunem și cum să spunem, să tăcem - să nu mințim!"

Universul academiștilor se mărginește la mitologie și literatură. Universul lui Grigorescu este alcătuit din viața naturii și viața omului, din tot ce realitatea poate oferi unui artist.

Idealismului şcolii academice care preconizează doctrina unui frumos absolut şi etern, Grigorescu îi opune realismul său care urmăreşte să prindă mişcarea, atmosfera, expresia, caracterul, "înţelesul dinlăuntru", trăsătura tipică ce defineşte o formă.

Academiştii pictează după "regulile ştiute" şi desprinse din operele vechilor maeştri, pe cînd Grigorescu pictează cum vede şi aşa cum simte.

În locul picturii de atelier şi a principiilor rigide şi ierarhizate, Grigorescu aduce pictura în aer liber, sinceră, spontană, vie şi vibrantă.

Academiştii îşi camuflează tehnica sub verniuri care dau un luciu unificator materiei din tablou. Grigorescu lasă să se vadă tuşa, felul cum aplică pe pînză culoarea, folosind cu abilitate forţa constructivă a pastei.

În locul finisajului plastic care închide forma în contururi precise şi convenţionale, el foloseşte finisajul pictural în care forma apare ca o masă aeriană, deschisă, delimitată prin trecerile subtile între nuanţe înrudite, învăluită în acea "palpitare caldă a liniilor dinafară prin care vorbeşte înţelesul dinlăuntru".

De aceea academiştii l-au acuzat pe Grigorescu că nu îşi finisează tablourile, neînţelegînd rosturile mai subtile ale finisajului pictural care constă în definitivarea raporturilor dintre culori, în închegarea lor armonioasă şi nu în vigoarea contururilor, care separă forma de restul ansamblului.

Viziunea lui Grigorescu e dinamică, datorită faptului că el concepe viaţa ca o continuă mişcare. Viziunea academiştilor e statică pentrucă se bazează pe o ierarhie imuabilă de forme ideale.

Academiştii vor să moralizeze societatea, ilustrînd subiecte nobile şi măreţe din trecut, care să-i facă pe oameni să uite de "mizeriile vieţii". Grigorescu vrea să emoţioneze, să transmită tuturor intensitatea vibraţiei sale sufleteşti în faţa naturii şi a realităţii. Limbajului pompos şi retoric al academismului el îi opune marea simplitate a vieţii.

În această privinţă, apare semnificativă următoarea întîmplare povestită de Grigorescu:

"Courbet, trecînd într-o seară pe dinaintea unei ferme, vede un viţel şi roagă pe fermieră să-i dea voie să vie a doua zi să-l zugrăvească. Bucuria femeii. A doua zi, cînd vine

pictorul, ea-l aşteaptă în poartă cu viţelușul spălat, dichisit, cu panglici împletite în coadă. Acesta nu-i viţelul meu, zice Courbet şi pleacă supărat. Cîţi nu înţeleg frumosul ca biata fermieră."[20]

Pentru Grigorescu, tot ce e viu şi firesc e frumos. Nu zorzoanele, panglicuţele şi podoabele, ci "mişcarea care nu pozează", "palpitarea aceea caldă a liniilor dinafară", "mişcarea fundamental caracteristică, cea naturală, singura frumoasă", "gestul adevărat cu suflet cu tot", "latura expresivă" care cuprinde "taina vieţii" sînt obiectivele artei sale.

El nu caută subiecte măreţe, ci oameni simpli şi adevăraţi.

Nu pictează castele şi ruine, ci aspecte de viaţă în peisaj.

O simplă potecă de pădure, un car cu boi pe un drum de ţară, o turmă de vite înapoindu-se în sat pe înserate, o şatră de ţigani, un bordei sărăcăcios, două fetiţe torcînd la poartă, un mesteacăn cu trunchiul alb în bătaia soarelui, un bîlci în preajma oraşului, un han la marginea drumului, un grup de ţărani întorcîndu-se de la tîrg, un ciobănaş cu o turmă mică, un păstor pe o creastă de munte, acestea sînt motivele sale preferate în care poate evoca întrega poezie a naturii.

Cînd pictează un car cu boi pe un drum de ţară, Grigorescu nu se gîndeşte la un anumit ţăran, nu urmăreşte să prezinte o anumită întîmplare din viaţa acestuia, nu se opreşte la un fapt particular, ci redă un aspect caracteristic din traiul tuturor ţăranilor, o formă specifică a vieţii rurale. Şi în acelaşi timp, el evocă atmosfera proprie drumurilor colbuite, mersul molcom al plăvanilor ce se potriveşte atît de bine cu ritmul bîînd al colinelor, cu poezia depărtărilor sugerată prin albastrul străveziu ce se pierde în zare. Şi carul cu boi şi ţăranul care merge alături şi linia unduioasă a dealurilor şi aerul şi lumina şi mişcarea şi acordurile de culori însorite şi transparente nu sînt decît elemente care se îmbină într-un tot organic ce reprezintă întreaga imagine a naturii. Pentru

---

[20] Al. Vlahuţă, ibidem, pag. 180.

Grigorescu, un car cu boi pe un drum de țară nu e un subiect, ci un motiv pictural desprins din viața imensă a naturii.

Astfel, prin arta lui Nicolae Grigorescu, se face trecerea de la subiect la motiv, de la narativ la liric.

Prin felul cum tratau un subiect, academiștii povesteau o legendă sau o întîmplare, prezentată în momentul culminant. Atenția lor se îndrepta asupra acțiunii care se petrecea între diferitele personaje ale tabloului. Subiectul își avea morala lui, care trebuia să reiasă din atitudinea personajelor, din deznodămîntul sugerat al acțiunii. Artistul avea rolul ,unui povestitor care se exprimă prin imagini. Tabloul avea caracterul unui spectacol, cu decorul respectiv, cu regia necesară, cu rechizita potrivită, cu efectele dinainte stabilite conform unor vechi tradiții, cu strălucirea, elocvența și uneori retorismul cerut de situație. Ceea ce e important în această concepție narativă a tabloului, nu e însă redarea unei acțiuni (și în lucrările lui Grigorescu există o acțiune) ci poziția artistului, care pune accentul principal pe povestire, în loc de a exprima propriul său sentiment în fața realității.

În pictura bazată pe subiect, artistul înregistrează și povestește ce se întîmplă. El înfățișează pasiunile și sentimentele eroilor săi, faptele și isprăviile lor. El își compune imaginea pentru a o face cît mai clară și mai convingătoare, respectînd regulile știute.

Artistul care pictează un motiv ales din realitatea înconjurătoare încearcă să oglindească viața în freamătul și pulsațiile ei, în integralitatea ei. În tabloul său nu există roluri principale și roluri secundare, ci totul alcătuiește un ansamblu însuflețit de aceeași vibrație în nesfîrșitele ei variații. Aerul învăluie toate formele, lumina plutește în întreaga pînză, în feluritele ei gradații și efecte tonale, transpuse din realitate în opera de artă. Nu mai e vorba aici de povestirea unei acțiuni, ci de reconstituirea vieții, în mișcarea ei, în fluiditatea ei. Artistul are conștiința unității materiei în univers. Totul se leagă, se îmbină, ca sunetele într-o vastă simfonie. Formele nu mai apar separate, distribuite, ci ele se desfășoară firesc potrivit ordinii lor interioare, păstrîndu-și robustețea și consistența picturală în mase, asupra cărora se exercită bogat jocul de umbre și lumini din natură. În locul caracterului discursiv al povestirii, apare elementul sintetic al trăirii. În

tabloul cu motiv, echilibrul dintre lumea obiectivă şî cea subiectivă e restabilit, una căpătînd putere de viaţă din intensitatea celeilalte.

Pentru a înţelege mai bine deosebirea dintre aceste două atitudini la fel de valabile în decursul istoriei artelor, vom analiza un tablou de Theodor Aman şi unul de Grigorescu, reprezentînd aceeaşi scenă: Bărăţia din Cîmpulung.

În lucrarea sa, Aman ne înfăţişează ceea ce se petrece pe o stradă din Cîmpulung, într-o zi obişnuită: două cucoane în rochii malacov, însoţite de o fetiţă stau în centrul tabloului şi privesc spre colţul din stînga al pînzei unde se află o ţigăncuşă. Lîngă clădirea sărăcăcioasă din faţă şade pe jos un ţigan bătrîn şi se uită la ele. O femeie cu umbrela deschisă traversează strada în planul al doilea. Un domn cu joben s-a oprit să schimbe cîteva cuvinte cu o doamnă în alb. Mai departe, un vizitiu aşteaptă pe capra trăsurii. Lumina e egală, arhitectura caselor e corect redată de la clopotniţa bisericii pînă la clădirile pitoreşti ale meşteşugarilor. Fiecare element e precis delimitat şi separat. Deşi în perspectiva străzii se văd mai mulţi oameni în mişcare, imaginea e statică, fără a izbuti să evoce forfota oraşului.

În tabloul lui Grigorescu nu se mai desluşeşte clar acţiunea fiecărui grup de oameni în parte, dar forfota tîrgului e sugestiv evocată prin ritmul luministic. Imaginea e văzută în întregimea ei, arhitectura clopotniţei şi a clădirilor capătă o viaţă proprie datorită accentelor şi jocurilor de umbre şi lumini, deşi detaliile nu sînt atît de precis redate ca în lucrarea lui Aman. Tabloul lui Grigorescu e dinamic şi trăieşte, e adevărat, e convingător, e emoţionant, pe cînd cel al lui Aman ilustrează cîteva întîmplări care se petrec pe o stradă din Cîmpulung. De o parte e reconstiuirea vieţii văzută în ansamblul ei, în ritmul ei specific, de altă parte e consemnarea faptului divers, într-o succesiune de elemente separate. Şi într-un tablou şi în celălalt vedem cîte o trăsură. La Aman formele au conturul închis şi sînt clar decupate pe ecranul alb al zidului. La Grigorescu ele constituie o masă aeriană cu treceri uşoare de la tonurile închise la cele deschise, avînd o legătură vibrantă cu umbrele şi luminile din

jur. Totul se leagă în raporturi armonioase, juste, perfect închegate, dînd tabloului aceea mişcare, acel freamăt, acea sonoritate ce definesc arta lui Grigorescu. Tabloul lui Aman e valoros prin virtuozitatea pusă în redarea identităţii lumii fizice, pe cînd al lui Grigorescu trăieşte prin climatul său moral.

Chiar şi în pictura înfăţişînd scene de bătălie se poate vedea limpede deosebirea dintre cele două concepţii.

În lucrarea Lupta dintre români şi turci pe insula Sfîntul Gheorghe de Th. Aman, schema compoziţională e clasic concepută pentru a pune în evidenţă conflictul dintre cele două forţe care se ciocnesc. Grupul călăreţilor români care atacă e compact pentru a sublinia avîntul comun ce îi însufleţeşte pe ostaşi. El se înscrie într-un triunghi culcat, cu vîrful îndreptat ca o suliţă spre ceata vrăjmaşilor, care se clatină sub lovitura atacului. Turcii sînt în panică şi grupul lor e format din linii în direcţii opuse, care le exprimă tocmai dezorientarea. Cei din primul plan sînt pictaţi fiecare cu expresia lui de spaimă, de groază, unii mai încercînd să lupte, alţii căutîndu-şi scăparea in fugă. Privind mai de aproape tabloul vedem că şi armele şi costumele sînt cu grijă pictate în amănuntele lor, cu o deosebită atenţie pentru adevărul reconstituirii istorice. Artistul povesteşte în imagini lupta de pe insula Sf. Gheorghe în toate peripeţiile ei, ilustrînd victoria ostaşilor români împotriva cotropitorilor otomani.

În Atacul de la Smîrdan Grigorescu procedează cu totul altfel, deşi ne înfăţişează tot o luptă între români şi turci. Pe întreaga pînză se desfăşoară iureşul năvalnic al ostaşilor români. În primul plan, se vede alergînd, în poziţie de atac, un soldat. Nu i se desluşeşte expresia de pe faţă, fiind prezentat în profil. Dar din întreaga mişcare a trupului, din felul în care îşi ţine mîna încleştată pe armă, reiese limpede încordarea clipei pe care o trăieşte. Ceilalţi soldaţi sînt simple siluete, care în diferite variante, reiau mişcarea caracteristică principală ce se desfăşoară în valuri succesive. În zare se ridică vîlvătăile unui incendiu. Turcii nu se văd. Ei sînt reprezentaţi printr-un singur cadavru, aflat în primul plan. Cu braţele desfăcute, ostaşul turc a lăsat să-i cadă arma alături. Poziţia trupului are o direcţie opusă mişcării

soldaților români, pentru a întări prin contrast avîntul celor care atacă. Formele sînt redate în planuri largi, lipsite de detaliu. Artistul nu ne povestește victoria românilor asupra turcilor, ci ne-o sugerează. El nu ne arată peripețiile luptei, ci semnificația ei morală: vitejia, eroismul, elanul nestăvilit al țăranilor ostași. Soldatul din primul plan, în poziție de atac, în plin avînt îi reprezintă pe toți soldații români, prin forța de generalizare pe care artistul o atribuie imaginii. Astfel, Grigorescu depășește subiectul și folosește toate elementele tabloului pentru a defini trăsăturile morale tipice ale ostașului român. Aceste două comparații oglindesc schimbarea de concepție pe care o presupune trecerea de la subiect la motiv în evoluția picturii românești. Ele nu urmăresc să stabilească o superioritate a lui Grigorescu față de Aman, ci să constate etapele străbătute de istoria artei noastre. Aman este exponentul de frunte al unei etape, Grigorescu reprezintă aceea care i-a urmat. Dar amîndoi sînt însuflețiti de un puternic patriotism. În lucrările pe care le-a realizat potrivit concepției sale, Aman a atins nivelul cel mai înalt. Dar poziția lui reprezenta vechiul față de noul adus de Grigorescu în pictura românească. Și pentru că Aman și Grigorescu au fost contemporani, primul fiind numai cu șapte ani mai vîrstnic decît celălalt și amîndoi activînd timp de peste două decenii concomitent în viața noastră artistică (de la 1870 cînd Grigorescu expune pentru prima dată în țară, pînă în 1891 cînd moare Aman) e firesc ca lupta dintre cele două poziții să fie ilustrată de operele lor.

E interesant de semnalat însă faptul că Aman n-a avut la început o atitudine dușmănoasă față de Grigorescu, ci dimpotrivă a recunoscut atît meritele acestuia cît și perspectivele pe care opera lui le deschidea artei românești.

În articolul publicat în "Le Moniteur roumain" din 4 august 1870, vorbind despre Expoziția artiștilor în viață, Aman spunea:

"Alături de artiștii care și-au expus lucrările la expozițiile anterioare, a venit de data asta, cu un deosebit succes, dl. Grigorescu, discipol al școlii franceze, care ne-a înfățișat un gen nou ce va avea, cu timpul, urmări fericite pentru școala românească."

Mai mult încă, impresionat de arta lui Grigorescu, Aman a încercat - şi a izbutit în unele lucrări - să depăşească academismul. De altfel opera sa nu poate fi just înţeleasă decît prin contradicţia permanentă, desfăşurată de-alungul întregii sale activităţi, între rigorile academismului deprinse în anii de studiu şi chemarea vieţii, atracţia naturii şi participarea la realităţile naţionale. Lupta dintre vechi şi nou se dădea astfel şi în sufletul său şi de aceea Aman nu poate fi considerat ca un simplu reprezentant al şcolii academice, ci ca un artist, care, depăşind adesea limitele academismului, a continuat tradiţia realistă şi progresistă a pictorilor revoluţionari de la 1848. Astfel, pictura sa istorică a sprijinit înfăptuirea pe linie naţională a idealurilor revoluţiei de la 1848 şi a avut un rol combativ şi propagandistic în favoarea Unirii Principatelor, a consolidării noului stat naţional şi a cuceririi independenţei de stat. Aman îşi alegea subiectele tablourilor sale istorice în directă legătură cu evenimentele politice ale vremii, contribuind la cultivarea sentimentului naţional de pe o poziţie patriotică progresistă. Dar procedeele sale artistice rămîneau legate de acelea ale academismului, dominant în epoca respectivă, astfel încît contradicţia semnalată apare evidentă în opera sa.

Nici rigoarea, nici concepţia academismului nu îngăduiau efuziunile lirice, considerate ca slăbiciuni ale unor amatori lipsiţi de nobila sobrietate a artei. Grigorescu a izbutit să înlăture această prejudecată şi să realizeze în arta noastră trecerea de la narativ la liric, de la poză la sinceritate, de la retorism la simplitate. El a deschis astfel larg ferestrele picturii româneşti, lăsînd să pătrundă aerul sănătos de afară, lumina însorită, pulsaţiile vieţii simple şi adevărate, avîntul şi căldura sufletească, dragostea de om şi de natură.

Pe drept cuvînt se poate spune că Grigorescu este cel dintîi mare liric al picturii româneşti. Lirismul său avea însă şi un sens social. Datorită acestui lirism, Grigorescu a putut contribui prin opera sa la consolidarea morală a noului stat naţional înfăptuit prin Unirea Principatelor, la fuziunea sufletească dintre munteni şi moldoveni. Puterea de emoţionare a peisajelor sale evocînd frumuseţea priveliştilor patriei, a trezit un ecou în sufletul tuturor românilor.

Grigorescu a creat astfel valori morale care au constituit patrimoniul cultural comun al întregii țări. Dragostea lui pentru pământul țării s-a transmis și privitorilor, întărindu-le conștiința unității naționale.

Fenomenul acesta se întîlnește și în literatura epocii. Alecsandri, Eminescu și Creangă au creat valori morale care aflau un răsunet în sufletele tuturor românilor și astfel ei au contribuit la consolidarea noului stat național.

Afirmarea simultană a lirismului, ca modalitate majoră de expresie artistică, și în pictură și în literatură, corespunde deci unei anumite necesități izvorîte din dezvoltarea societății românești. Ea dovedește încă o dată strînsa legătură ce există între evoluția artei și acea a societății, corelația neîndoioasă dintre fenomenele culturale și cele sociale.

Și tot funcția socială a lirismului lui Grigorescu justifică și așa-numitul său idilism. Pentru a reuni consensul unanim, pentru a dezvălui ceea ce-i unea pe toți românii, el trebuia să pună accentul pe însușirile poporului român și mai puțin pe lipsurile și mizeria condiției de viață a țăranului. Configurînd tipul specific al țăranului român, cu robustetea sa fizică și morală, cu portul său mîndru și frumos, cu optimismul și încrederea sa în viață, cu hărnicia și demnitatea sa, Grigorescu alegea tocmai însușirile care, păstrîndu-și veridicitatea lor tipologică, reprezentau virtuțile caracteristice ale întregului popor. În acea fază de dezvoltare a culturii românești aceasta era misiunea artistului și el a îndeplinit-o cu dragoste, convingere și căldură. El n-a idealizat oamenii, care în tablourile sale își păstrează întreaga lor autenticitate. Dacă ar fi făcut-o, opera sa și-ar fi pierdut eficacitatea, n-ar mai fi fost convingătoare, n-ar mai fi trăit. Și țărăncuțele și ciobănașii lui Grigorescu impresionează tocmai prin puterea lor de viață, prin vioiciunea și sănătatea lor, prin adevărul lor. Grigorescu n-a poetizat în mod idilic realitatea, ci a corespuns unei necesități a momentului istoric în care a activat. Atunci cînd a evocat viața satului care muncește - fiind cel dintîi în pictura noastră care a redat acest aspect - el n-a ocolit bordeiele sărăcăcioase, nici scenele trudnice, în care se vădeau hărnicia și traiul aspru al țăranului (Bordei, Care cu poveri, Drum greu, etc.). Dar întotdeauna el și-a păstrat optimismul și adesea frumusețea naturii compensa mizeria condiției de viață.

Prin lirismul său, Grigorescu n-a dezvăluit numai poezia peisajului românesc; i-a creat şi portretul moral, i-a stabilit trăsăturile caracteristice, i-a dat atmosfera şi viaţa, exprimînd raportul dintre om şi natură, specific condiţiei populare , precum şi unul din aspectele fundamentale ale sensibilităţii plastice româneşti. Lirismul lui Grigorescu depăşeşte astfel cadrul unui sentiment personal şi devine exponentul sufletului unui întreg popor.

De aceea, pe drept cuvînt, Al. Vlahuţă spunea: "Un rapsod al pămîntului nostru a fost Grigorescu. Al pămîntului şi al neamului nostru. Un poet mare, adînc şi adevărat ca însăşi natura care i-a fost model, prieten şi povăţuitor, un poet care a adus un cîntec nou pe lume şi l-a cîntat cu glas proaspăt, cald, inspirat." Iar numeroşi critici şi comentatori ai operei sale, în frunte cu Apcar Baltazar şi Francisc Şirato i-au asemuit peisajele cu doinele şi baladele populare.

Ceea ce e însă deosebit de important e faptul că Grigorescu a găsit mijlocul de a da lirismului său forma picturală cea mai potrivită. În această perfectă corespondenţă dintre sentimentul artistului şi modul de expresie picturală stă marele merit al operei lui Grigorescu.

El vedea forma ca o mişcare înregistrată, nu ca o structură statică şi de aceea fiecare formă îşi avea unicitatea şi caracterul propriu.

"Ne uităm de departe la un cunoscut care vine spre noi, spunea Grigorescu. Ce vedem noi din forma şi mişcarea lui? Cîteva linii. În acele cîteva linii e caracterul."

Vorbind de "mişcarea caracteristică, singura frumoasă pentru că e adevărată", el mergea atît de departe încît susţinea că "numai într-o schiţă poţi rămîne sincer pînă la sfîrşit. Într-un tablou migălit începi să observi şi din momentul acela e mai mult meşteşug decît artă."

Practicînd cu virtuozitate pictura "alla prima", el voia să prindă "din zbor" mişcarea, pentrucă în ea afla taina vieţii. Aceasta ducea în mod necesar la o viziune globală, picturală, în care forma era văzută în funcţiunea ei, ca un raport în ansamblul tabloului. Fiecare nuanţă nu constituia un element izolat, ci se integra într-un acord coloristic, aproape muzical. Unul dintre mijloacele folosite pentru a reda acest dinamism

al formei era vioiciunea şi diversitatea pensulaţiei. Grigorescu nu aplica în mod uniform culoarea; mînuia pensula cu o vervă extraordinară şi pasta era cînd subţire şi transparentă, cînd aplicată în frottiuri, cînd abundentă şi suprapusă, păstrînd mereu freamătul şi neastîmpărul notaţiei directe şi spontane. Astfel, sub penelul lui Grigorescu, realitatea devenea poezie.

Un pictor tînăr care îl întreba dacă e mai bine să pună culoarea cu vîrful cuţitului, el îi spunea:

"Pune-o, nenişorule, şi cu tocul cismei, numai s-o pui pe cea care trebuie şi s-o pui unde trebuie."

Diversitatea procedeelor era justificată de nevoia de a reda prin orice mijloc avîntul liric şi vibraţia sufletească, dînd astfel sentimentului o expresie materială, concretă, vizibilă.

În această străduinţă de a traduce invizibilul în forme vizibile, stă marea artă a lui Nicolae Grigorescu.

Desigur, ea a însemnat ceva cu totul nou pentru epoca aceea. Şi nu-i de mirare că reprezentanţii vechilor reguli, norme şi criterii tradiţionale n-au putut înţelege şi preţui noutatea artei sale. Printre cei care l-au acuzat pe Grigorescu de superficialitate, de uşurinţă şi de nefinisarea tablourilor, se afla şi reprezentantul cercului "Junimea" din Iaşi, Iacob Negruzzi, care în revista "Convorbiri literare", anul IV, nr. 12, din 15 august 1870 scria:

"D. Grigorescu s-a încercatu în toate; are tablouri (de orice mărime) reprezendîndu peisajiuri, flori, portrete, «genre» etc. Atît numărul cît şi diversitatea sujetelor nu credem că vorbescu în avantagiul pictorului. Ele dovedescu activitatea, ce e dreptu - însă o activitate pripită, nerăbdătoare ce se constată uşor la unele tablouri care nu paru isprăvite. Ear diversitatea documentează nehotărîre, necunoscinţa despre adevărata plecare şi inconstanţă în dispoziţiunile sufletesci. Aceasta este însă greşeala generaţiunii noastre, greşeală ce resare mai mult încă în literatură şi D. Grigorescu sufere şi elu efectele atmosferei în care trăim cu toţii.

"Mai este şi altu păcatu al generaţiei actuale de care pare a fi atinsu şi D. Grigorescu - prea mare încredere în sine. Precum se vădu şi în literatură şi în politică materiile cele mai grele notate cu uşurinţă şi superficialitate (pentru a nu întrebuinţa un altu cuvîntu mai aspru) neiertate ce se

întemeiază pe speranţa nedesvălitei culturi a poporului ce nu va sci să deosebească adevăratu meritu de aparenţa meritului, asemenea şi în pictură. De acolo varietatea, cantitatea producerilor, de acolo aparenţa strălucită şi lipsa de meritu interioru...

"Florile sale lăudate şi premiate nu ne-au plăcutu. Buchetul de flori de cîmpu atît de lăudatu nu e bine: florile sunt şterse şi mai cu seamă cele din vîrfu nu sunt decît pete albe. Altul reprezentîndu fructe: persece, struguri, etc. ar fi bine în grupare şi în culori, însă nu e isprăvitu - păcatul generaţiunii... Aceeaşi greşeală se vede la portrete. Marele banu Constantin Năsturel are fi pre bine, dar şi aici şalul cu care e incinsu nu e isprăvitu în detaliuri."

Reprezentantul grupării conservatoare a Junimii nu putea înţelege nici semnificaţia, nici noutatea artei lui Grigorescu, şi era firesc s-o combată pentru că răsturna vechile concepţii asupra frumuseţii ideale, absolute şi eterne şi aducea o operă pe înţelesul tuturor care se adresa întregului popor.

În afară de atacul direct se mai folosea împotriva lui Grigorescu şi tactica ignorării, a trecerii sub tăcere a operei sale.

Într-o conferinţă intitulată "Artele plastice în România între anii 1848-1878", Constantin Stăncescu vorbea de Negulici. Iscovescu, Lecca, Tattarescu, Panaiteanu, Pompilian şi Aman, dar nici nu pomenea de numele lui Grigorescu deşi acesta participase cu 27 de pînze la a treia Expoziţie a artiştilor în viaţă din 1870, obţinînd medalia I, figurase cu peste 100 tablouri la Expoziţia Societăţii Amicilor Belelor Arte din 1873 [21] şi fusese cel dintii pictor român care-şi deschisese o expoziţie personală în Bucureşti, în 1873, la care vînduse jumătate din cele 300 pînze expuse. A-l cita pe Pompilian şi

---

[21] În catalogul acestei expoziţii, lucrările din colecţia N. Grigorescu (lucrări proprii) figurează de la nr. 183 la nr. 281 bis. În alte colecţii, din această expoziţie se mai găseau încă 13 tablouri de N. Grigorescu şi anume 2 în colecţia Menelas Ghermani, 2 în colecţia C. Boerescu, 1 în colecţia P. Alexianu.

a-l ignora pe Grigorescu era desigur un act deliberat de contestare implicită a valorii artistice a operei acestuia.

Dar în ciuda împotrivirii academiştilor, arta lui Grigorescu trezea un ecou din ce în ce mai puternic în sufletele oamenilor. Atît de mare a fost influenţa acestei arte noi, încît pînă şi reprezentanţii academiştilor au suferit-o. După 1870, Aman realizează lucrarea Ţăran cu căciula în mînă (1872) şi alte gravuri şi tablouri, în care apare o viziune realist-critică a tematicii ţărăneşti. Sava Henţia părăseşte treptat subiectele mitologice şi pictează Ţărancă torcînd, Cerşetorul din Grozăveşti şi scene din viaţa de la ţară.

Emanoil Panaiteanu Bardasare în Hanul la Trei Sarmale şi în alte lucrări se arată ispitit de tematica grigoresciană. Pînă şi G. D. Mirea încearcă s-o adapteze procedeelor academiste.

Arta lui Grigorescu cucereşte însă adeziunea entuziastă a celor tineri. În 1873, la Expoziţia Societăţii Amicilor Belelor Arte, Andreescu ia pentru prima dată contact cu această artă nouă şi datorită ei îşi află drumul propriei creaţii.

Întreaga pictură românească din ultimul pătrar al veacului trecut e dominată de spiritul lui Grigorescu. Desigur, mai există rezistenţe, în special în Moldova, unde Şcoala de Bele Arte condusă de Gheorghe Panaiteanu Bardasare şi apoi de Constantin Stahi constituie un bastion al academismului. Mai există şi detractori ai noii arte, care prin articole publicate în presă, aduc critici aspre expoziţiilor sale, ca de pildă Ionescu-Gion şi Iuliu Roşca. Nimic nu poate împiedica însă răsunetul mereu crescînd pe care pictura sa îl află în straturi din ce în ce mai largi. Expoziţiile din 1887, 1891, 1895, 1897, 1900, 1901, 1902 şi 1904 devin adevărate triumfuri şi îl consacră pe Grigorescu, în cele din urmă, ca un maestru necontestat al picturii româneşti. Delavrancea, V. A. Ureche, N. Iorga, Al. Vlauţă, A. Baltazar, Dr. Istrati îşi exprimă admiraţia în cronicile lor. Poeţii îi închină ode şi poeme. Noile generaţii de pictori care se afirmă în ultimul deceniu al veacului trecut, în frunte cu Ştefan Luchian, N. Vermont, Gh. Petraşcu şi atîţia alţii îl recunosc ca pe adevăratul lor predecesor.

Academiştii care deţineau toate poziţiile-cheie în viaţa noastră artistică nu mai îndrăznesc să-l atace direct pe Grigorescu şi-şi îndreaptă furia asupra discipolilor săi. Luchian e împiedicat să obţină catedra de profesor la Şcoala de Bele Arte din Iaşi, unde se prezentase la concursul instituit în acest scop. La Expoziţiile artiştilor în viaţă, Stăncescu manevrează pentru a evita alegerea lui Luchian în juriu.

Dar discipolii lui Grigorescu duc mai departe lupta şi la 1 mai 1896 deschid primul Salon al Artiştilor Independenţi, la care maestrul participă ca invitat cu cîteva lucrări, acordînd astfel sprijinul său moral aceastei iniţiative îndrăzneţe. La balconul clădirii unde se deschide Salonul Artiştilor Independenţi e atîrnată caricatura lui Stăncescu, iar pe ultima filă a catalogului e reprodusă aceeaşi caricatură, tocmai pentru a se marca împotriva cui luptau tinerii artişti.

Stăncescu, un fel de vizir al artelor pe vremea aceea, se răzbună, lipsindu-i pe tinerii pictori de orice sprijin oficial, împiedicîndu-i să obţină comenzile mai importante pe care oficialitatea le dădea prin mijlocirea sa şi după sfaturile sale. Mirea, elevul şi apoi colaboratorul lui Stăncescu, devine pictorul preferat al cercurilor oficiale, în timp ce Luchian, bolnav, îndură sărăcia şi nu izbuteşte să vîndă nici un tablou la expoziţia din 1904. Dar sacul cu bani al marii burghezii nu poate opri avîntul pe care pictura românească l-a luat datorită lui Grigorescu.

Legile istoriei sînt mai puternice decît banii şi ele afirmă izbînda noului în ciuda tuturor stavilelor.

Arta lui Grigorescu n-ar fi fost cu adevărat rodnică dacă n-ar fi avut urmaşi care să meargă mai departe pe drumurile pe care ea le-a deschis.

Aceia care n-au luat decît tematica rurală a lui Grigorescu, au rămas simpli epigoni pentru că nu au înţeles tîlcurile mai adînci ale artei sale. Aceia care ca Verona sau Mirea de pildă au încercat să împace doctrina academismului cu viziunea grigoresciană n-au putut ajunge la rezultate valabile.

Prin Adreescu, prin Luchian, prin Petraşcu, pictura românească a dus mai departe arta lui Nicolae Grigorescu. Însuşindu-şi în mod creator tot ceea ce el a adus nou în

evoluția concepțiilor despre artă, acești trei mari pictori au înfățișat alte aspecte ale sensibilității plastice românești, au exprimat în forme inedite, realitățile vremii lor, au deschis alte orizonturi evoluției picturii românești.

Pe drumul desțelenit de Grigorescu, datorită luptei pe care acesta a pornit-o împotriva academismului și a vechilor concepții, și-au putut realiza personalitatea artistică adevărații săi urmași.

Și aceasta dovedește că orice artist mare e un înaintaș, pentru că oglindind prezentul el are mereu în față viziunea viitorului.

În istoria culturii românești Nicolae Grigorescu reprezintă o fază de maturizare, prin crearea unei picturi naționale, cu o valoare de circulație universală. Pentru prima dată, prin Nicolae Grigorescu, pictura românească se afirmă ca o artă cu un profil propriu, original, depășind influențele străine și aducînd, așa cum atît de frumos spune Al. Vlahuță, "un cîntec nou pe lume". Acest cîntec exprimă și nostalgia doinelor și optimismul și încrederea în viață și sensibilitatea și concepția despre natură a țăranului romîn și de aceea el nu este numai al lui Grigorescu, ci al întregului nostru popor.

Studiu apărut în antologia Mărturii despre Nicolae Grigorescu de Ionel Jianu și V. Beneș, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957 cu prilejul cincuantenarului morții lui N. Grigorescu. Vezi și N. Grigorescu de Ionel Jianu Editura de Stat în limbi străine, București, 1955 volum apărut în franceză, engleză, germană, rusă și spaniolă. Ambele lucrări sunt de mult epuizate.

Cel dintâi pictor român care a folosit în mod creator lecţia de artă a lui Nicolae Grigorescu a fost Ion Andreescu (1850-1882). Preluând practica picturii în aer liber în faţa motivului, în contact direct cu natura, însufleţind imaginile prin forţa sentimentului, oglindind viaţa ţăranilor şi frumuseţea pisajului românesc, Ion Andreescu a luat şi el poziţie împotriva academismului şi a păşit cu hotărâre pe drumurile deschise de Nicolae Grigorescu. Dar opera i-se deosebeşte de aceea a înaintaşului său deoarece aduce un accent nou, mai grav, cu rezonanţe mai adînci în pictura noastră, exprimând o altă lume de gânduri şi de sentimente în interpretarea creatoare a realităţii româneşti.

Dacă la N. Grigorescu imaginea plastică este o întruchipare a emoţiei în faţa naturii, la Andreescu ea înseamnă o meditaţie asupra rosturilor lumii şi ale vieţii. Lirismul lui Grigorescu este vioi, însorit, optimist, pe când acela al lui Andreescu este grav şi meditativ, oglindind neîmpăcarea artistului cu societatea în mijlocul căreia trăia.

Verva şi spontaneitatea notaţiei directe a lui Grigorescu sunt înlocuite la Andreescu de o construcţie severă, chibzuită, concepută ca o structură şi obţinută prin lungi şi chinuitoare căutări. El nu "prinde din zbor mişcarea", nu pictează uşor şi repede, nu încearcă să păstreze prospeţimea schiţei în lucrările sale, ci, dimpotrivă, se străduieşte să redea soliditatea formei în structura şi trăinicia ei. El nu are nici uşurinţa, nici exuberanţa penelului lui Grigorescu, nici darul de a găsi dintr-odată accentul potrivit care înviorează imaginea. Arta sa e mai sobră, mai discretă, dar mai viguroasă. Andreescu este un pictor al materiei, redată în structura ei, pe când Grigorescu este un pictor al mişcării prinse în desfăşurarea ei. Nici căldura, nici luminozitatea lui Grigorescu nu pot fi regăsite în tablourile lui Andreescu, în care domină tonurile reci sau cele neutre, în sensibile acorduri, ţinute într-o gamă coborâtă. Temperamentul fericit al lui Grigorescu îl face să caute aspectele frumoase ale vieţii şi să le transcrie în imagini potenţate de dragostea sa pentru natură. Firea meditativă a lui Andreescu îl determină să aleagă motive mai sumbre în care se vădeşte reculegerea sa în faţa naturii. Un simplu exemplu

apare semnificativ în această privinţă: Grigorescu a evitat să picteze aspecte de iarnă cu dezolanta înfăţişare a crengilor golaşe şi a naturii adormite sub asprimea gerului, pe când Andreescu a reluat această temă în câteva tablouri (Iarna, Iarna în pădure, Iarna la Barbizon) în care şi-a manifestat preferinţele potrivit firii sale.

Grigorescu îşi concentrează compoziţia într-un centru vizual, în jurul căruia spaţiul se desfăşoară ca un simplu decor auxiliar. Carul cu boi, ciobănaşul cu turma sau ţărăncuţa sveltă care aduce apa dela izvor reprezintă, într'o sinteză expresivă, întreg motivul tabloului, iar peisajul, pictat în notaţii sumare, nu este decât cadrul firesc al vieţii oamenilor. Pentru a accentua rolul principal al acestor personaje, Grigorescu le înfăţişează mai întotdeauna venind spre primul plan, cu faţa către privitor, atrăgând astfel atenţia asupra lor.

La Andreescu, dimpotrivă, spaţiul joacă primul rol, iar diferitele forme - ţăranul care ară, căruţa sau casa din marginea drumului, cabrioleta care coboară pe şosea în tabloul Drum pe coline, sunt integrate ca simple elemente constitutive în viziunea ansamblului, dominată de raportul dintre cer şi pământ. Căruţa din Casa din drum e văzută din spate, ţăranul din La Arat se indreaptă spre colţul din extremitatea stângă a tabloului, iar femeia din Drum pe coline pare cufundată în munca ei, fără a atrage, prin nici un procedeu compoziţional, atenţia asupra lor. E parcă o lume cuprinsă în propriile ei limite în care fiecare formă participă la construcţia arhitecturală a întregii imagini.

Această compoziţie arată în ce măsură Andreescu, însuşindu-şi înnoirile aduse de Nicolae Grigorescu, a izbutit să-şi păstreze o viziune şi un limbaj propriu şi să îmbogăţească astfel arta românească cu o operă originală.

S'a născut la Bucureşti, la 15 februarie 1950. A învăţat la liceul Gheorghe Lazăr şi apoi, în 1868, s'a înscris la Şcoala de Bele-Arte, condusă de Theodor Aman, pe care a absolvit'o în 1872. Nevoit să-şi câştige existenţa, a primit postul de maestru de caligrafie şi desen la liceul din Buzău. În Ianuarie 1873 la Expoziţia Societăţii Amicilor Belelor-Arte, a descoperit tablourile lui Grigorescu, care l'au ajutat să se elibereze din limitările academismului şi să-şi caute mijloacele

Ion Andreescu, Autoportret, 1882

potrivite pentru realizarea năzuinţelor sale artistice. La Expoziţia Artiştilor în viaţă din 1874 i s'au primit trei din cele cinci tablouri trimise: un peisaj din crângul Buzăului şi două Naturi moarte. E prima sa manifestare publică. Sfielnic, firav, tăcut, îşi petrece clipele libere colindând satele din jurul Buzăului, pictând peisaje sau aspecte din viaţa oamenilor simpli şi umili. Descoperă în aceste drumeţii poezia codrului românesc, pe care o redă ca nimeni altul înaintea lui, în pânzele sale. Treptat, începe să se bucure de o oarecare notorietate în oraşul de provincie unde ocupă postul de profesor şi cu ajutorul câtorva sprijinitori mai avuţi, izbuteşte să plece, în ianuarie 1879, la Paris.

Dar el vine în Franţa ca un artist format, ducând cu sine şi câteva tablouri dintre care două - Târg în preajma Buzăului şi Început de primăvară - îi sunt primite la Salonul Artiştilor Francezi din 1879. Lucrează la Academia Julian şi apoi la Barbizon, unde-l întâlneşte pe Grigorescu. Expune la Salonul Artiştilor Francezi din 1880 Drumul mare şi Pădure de fagi, iar la cel din 1881 Iarna la Barbizon. Banii pe care-i primeşte din ţară nu-i acoperă nevoile, bursa îi este redusă iar lipsurile îndurate îi sdruncină sănătatea. Îmbolnăvindu-se, e nevoit să se întoarcă în ţară, mai întîi în 1880 pentru câteva luni, apoi definitiv, la sfârşitul anului 1881. În martie 1882 îşi deschide la Bucureşti o expoziţie care obţine un deosebit succes, cele mai multe tablouri fiind vândute. E cea din urmă bucurie pe care i-o acordă viaţa. La 22 octombrie 1882, Ion Andreescu, răpus de ftizie, îşi dă sfârşitul. N'avea decât 32 de ani.

Pentru o activitate creatoare limitată la numai nouă ani, opera lui Andreescu, este destul de importantă pentru a-i asigura un loc de frunte în istoria artei româneşti. Ea poate fi împărţită în patru mari capitole: portretul, peisajul câmpenesc, codrul, natura moartă.

În afară de două autoportrete, unul dinainte de 1879, celălalt din 1882, pictat puţin înainte de a muri şi rămas neisprăvit, majoritatea portretelor sale reprezintă chipuri de ţărănci tinere, cu o adâncă tristeţe întipărită pe faţă şi mai ales în priviri. Nu e vorba de o melancolie romantică, ci este povara unei vieţi trudnice, lipsite de bucurii, care se citeşte pe chipurile ofilite înainte de vreme ale acestor fete tinere.

Uneori, ca în Broboada roşie de pildă, intensitatea expresiei are un caracter aproape dramatic. Privirea fixată în gol, fără nici o nădejde, părul căzut în neorânduială pe frunte şi pe ochi, surâsul amarnic pe buzele, pe jumătate acoperite de broboada, sub care fetiţa îşi caută parcă un refugiu împotriva frigului, toate ne desvăluie ravagiile mizeriei. În Cap de ţărancă din 1882, ochii sunt acoperiţi de şuviţe de păr căzute din basmaua depe cap, dar expresia de tristeţe este redată cu aceeaşi intensitate. Profilul se înscrie în triunghiul format de marginea basmalei şi de şalul dela gât şi se decupează pe fondul întunecat al tabloului. Construcţia pe formă e viguroasă, modelarea e realizată în planuri largi, iar sobrietatea limbajului pictural corespunde cu aceea a conţinutului. Cât de departe suntem de Ţărăncuţele lui Grigorescu clocotitoare de viaţă, de lumină şi de tinereţea lor în floare!

Majoritatea acestor portrete sunt limitate la bust, proectate pe un fond neutru mai închis, iar întreaga atenţie a artistului se îndreaptă asupra chipului, restul fiind sumar tratat, în pensulaţii largi de culoare, cu un rost mai mult indicativ, fără nici un ornament de costum popular. Nu frumuseţea exterioară, ci condiţia umană a celor obidiţi îl interesează pe Andreescu. Problema redării vieţii lăuntrice predomină şi în cele două Autoportrete. În cel dintâi, artistul care nu împlinise încă 30 de ani, pare un om matur, privind cu o îngândurată seriozitate viaţa, hotărât să lupte pentru a învinge piedicile ce-i stau în cale. Cearcănele adânci de sub ochi, faţa trasă mustăţile negre care coboară în partea de jos a obrazului, capul întors spre privitori în contrast cu poziţia din profil a trupului dau imaginii o gravitate şi o forţă concentrată, care definesc personalitatea tânărului artist.

În Autoportretul din 1882 se simte o destindere. Încordarea din primul autoportret a dispărut, făcând loc unei expresii mai senine. Ovalul obrazului e mai prelung, fizionomia pare mai tinerească. Privirea plină de bunătate, pătrunzătoare şi meditativă totodată, exprimă înţelepciunea şi resemnarea în faţa morţii apropiate, iar braţele încrucişate pe piept şi ţinuta demnă a trupului arată; cu toate elementele limbajului pictural, că forţa sufletească a artistului nu a fost înfrântă de suferinţele bolii. Găsim, în acest tablou, o emoţionantă afirmare a încrederii în valorile morale ale omului. Destul de

redusă ca număr, portretistica lui Ion Andreescu dovedește puterea sa de pătrundere sufletească, înțelegerea sa umană și dimensiunea spirituală a artei sale.

Peisajele câmpenești aduc și ele o atmosferă mai gravă, datorită sentimentului de înțelegere în fața naturii, trăiniciei construcției compoziționale și precumpănirii acordurilor reci de culoare. Mai întotdeauna în aceste peisaje, tabloul este alcătuit din trei zone distincte: în primul plan se vede o porțiune de pământ, pictat în tonuri închise, cu o pensulație energică, într'o pastă densă și frământată; în planul al doilea se desfășoară o zonă de vegetație întreruptă uneori de cumpăna unei fântâni, care taie orizontala, sau un șir de case, mărturii ale unei prezențe umane; deasupra se ridică cerul vast, străveziu, în tonuri mai luminoase, redat intr'o pastă subțire; ușoară, care cuprinde cel puțin o jumătate din suprafața tabloului. Dialogul dintre cer și pământ are amploarea și măreția fenomenelor naturii. La acest dialog participă însă și omul, afirmându-și prezența prin strădania lui, concretizată în casele dela marginea satului sau a drumului, în fâtânile, în copacii sădiți și îngrijiți prin truda lui, profilându-și siluetele subțiri pe necuprinsul albastru al cerului. Omul se integrează în această imagine a naturii în chip firesc, pentucă măreția ei nu-l copleșește. El își continuă munca sau drumul de fiecare zi, îndeletnicirea lui obișnuită în acest cadru pe care sentimentul și măestria artistului îl ridică la semnificații mai înalte.

Cu o deosebită sensibilitate, Andreescu înregistra, de preferință, vibrațiile și nuanțele catifelate ale culorilor într'o gamă mai scăzută: griurile, brunurile, albastrurile reci, variantele de verde. Rareori tonurile calde de roșu, galben sau portocaliu apar în paleta sa. Dar el știa să armonizeze tonurile reci cu o subtilitate și o finețe de mare artist. Cea mai bună dovadă în această privință ne-o oferă Iarna la Barbizon, unul dintre rarele sale peisaje citadine, o adevărată simfonie de griuri și alburi, filtrate într'o lumină blândă, fluidă, cu transparențe argintii. În acest tablou se vădește întreaga măestrie a acestui artist, care a știut să cânte frumusețea naturii cu un profund și discret lirism.

Deosebit de interesante sunt trei tablouri înfățișând aspecte din târgurile rurale Târg în preajma Buzăului sau Drum de țară în Franța nu mai au acea dureroasă încordare

din tablourile care oglindeau realităţile româneşti depe vremea aceea. Viziunea este mai largă, ritmul mai lent, privelişteа e mai liniştit echilibrată. Viaţa decurge normal, într'o atmosferă paşnică, fără contraste puternice. Contactul cu muzeele Parisului i-au deschis un orizont mai larg şi i-au potolit pentru câtăva vreme frământările lăuntrice. Şi poate că lumina blândă, trandafirie, atât de specifică din regiunea Ile-de-France a trezit un ecou mai puternic în sufletul său, redându-i încrederea în vrednicia vieţii.

Acest sentiment se manifestă mai ales în felul în care a înfăţişat vigoarea, demnitatea şi frumuseţea codrului românesc. Stejarul falnic, prin coroana căruia se întrevede azurul, fagii înalţi, mestecenii svelţi, sălciile stinghere, pădurea desfrunzită în târziul toamnei, cărările tainice sub bolţile verzi ale frunzişului îşi află, în peisajele de codru ale lui Andreescu, o nouă interpretare, cu adânci semnificaţii umane.

În Stejarul, trunchiul viguros al copacului se înalţă drept şi mândru, proectându-şi coroana bogată pe înaltul cerului. Forma e trainic construită, cu o energie virilă, într'o pastă densă şi consistentă. În jurul stejarului se află un lung spaţiu de respiraţie, tocmai pentru a-i pune mai bine în valoare întreaga măreţie. În planul din fund, desişul compact opreşte fuga ochiului şi concentrează privirile asupra stejarului care domină, reprezentând într'o amplă sinteză, mândra înfăţişare a codrului românesc.

Un sentiment cu totul diferit se desprinde din peisajul Iarna în pădure. Contrastul dintre trunchiurile subţiri, care se ridică pe o linie oblică în direcţii opuse, şi cele două bordeie acoperite de zăpadă în imobilitatea naturii adormită sub mantia albă de nea, sporeşte caracterul dramatic al imaginii. Tonurile de cenuşiu, alb, brun şi albastru se împletesc într'o armonie în surdină, alcătuind o atmosferă grea în care pluteşte tăcerea tainică a pădurii. În fund se desfăşoară o perdea de umbre străvezii pe care siluetele fine ale copacilor desenează arabescuri sugestive. Printre aceste umbre se bănueşte nepătrunsul desiş al codrului.

Pictura lui Andreescu este acea a unui solitar, care iese din singurătatea lui vorbind cu copacii de care se simte înfrăţit, încredinţându-le sentimentele sale, pornind cu ei dialogul lui cu lumea. Astfel peisajul de pădure al lui Ion

Andreescu devine un mijloc de expresie a zbuciumului său sufletesc şi capătă o dimensiune umană. Aceste peisaje deschid un nou capitol în pictura românească, prin bogăţia conţinutului, prin intensitatea şi autenticitatea sentimentului, prin prezenţa sufletească a artistului şi măestria limbajului plastic.

În Naturile moarte, Andreescu nu s'a oprit la redarea cât mai exactă a facturii materiale a diferitelor obiecte sau flori, ci a sensibilizat forma într'o sinteză vibrantă şi expresivă. Câteva flori de câmp într'o oală de pământ sau într'un pahar, două găini alături de un coş de paie, un peşte pe o masă de lemn, o pereche de raţe sălbatice aduse dela vânătoare, acestea sunt principalele motive ale naturilor moarte pe care le-a pictat cu o mare simplicitate, ocolind amănuntele inutile, străduindu-se să construiască pe formă pentru a-i reda caracterul, să ridice la o interpretare artistică aspectele banale ale vieţii de fiecare zi. A pictat cu dragoste aceste lucruri simple, redând catifelarea sau frăgezimea unor flori, mângâind cu pensula sau aruncând câţiva stropi de lumină şi culoare pentru a da viaţă unor forme şi a închide în freamătul lor propriile sale visuri şi nostalgii. Armoniile coloristice rămân discrete şi grave în intensitatea lor, cu rezonanţe mai adânci uneori, dar fără stridenţe, închegate în raporturi de o subtilă muzicalitate. Ca şi în celelalte tablouri, Andreescu a pus o licărire din sufletul său şi în aceste Naturi moarte atât de modeste, dar atât de preţioase prin realizarea lor artistică.

Arta lui Ion Andreescu nu a aflat răsunetul şi preţuirea cuvenită în timpul scurtei sale vieţi. În 1885, douăzeci şi şapte dintre tablourile sale au figurat la o expoziţie organizată la Intim-Club din Bucureşti de sculptorul Ion Georgescu, care-l cunoscuse pe Andreescu în timpul studiilor la Paris, şi de pictorul George Demetrescu-Mirea. În 1889, la expoziţia dela Ateneu, au fost prezentate şi câteva pânze de Andreescu, despre care Barbu Ştefănescu-Delavrancea a scris un articol entuziast în "Revista Nouă" afirmând:

"Cine în Salonul din ăst timp a văzut Pădurea de fagi, rău aşezată, prea sus, într'o lumină falsă şi înconjurată de copilării insuportabile, cine a văzut această Pădure de Andreescu desigur s'a convins că autorul acestui metru pătrat de pictură a fost un artist, un poet şi un filozof... În faţa

peisajului vezi natura vie şi mare şi aici e un punct care-l deosebeşte de fermecătorul nostru maestru Grigorescu. Ceeace la Andreescu e viu, la Grigorescu e feeric; ceeace la Grigorescu e splendoare înnăscută, la Andreescu se preface în simplu, energic şi suculent. La Grigorescu bogăţia aparentă te răpeşte... La Andreescu simplitatea aparentă te pune pe gânduri şi te convinge, te face să înţelegi şi de aceea să admiri; admiri fără regret şi fără reticenţe, căci picturile lui sunt nişte rezumate limpezi ale esenţialului din natură." (B. Delavrancea: Expoziţia dela Ateneu, Revista Nouă no. 3 din 13 martie 1889) Tot în 1889 a apărut în revista "Literatură şi artă română" un articol de C. Stăncescu în care Andreescu era prezentat ca "un artist fără noroc", care a murit prea tânăr, înainte de a se fi putut realiza. Reprezentantul oficial al acdemismului în arta română îl înmormânta pe Andreescu a doua oară, ca "un artsit neîmplinit."

Pictura sa nu a intrat în conştiinţa vieţii noastre artistice decât mult mai târziu, după primul război mondial, deşi în 1911, la Tinerimea Artistică fusese prezentată o retrospectivă a operei sale.

Lipsa de înfrumuseţare sau de idealizare a realităţii, puterea de emoţionare a operei sale, noutatea limbajului său plastic şi sinceritatea lui în evocarea condiţiei de viaţă a oamenilor simpli şi obidiţi explică de ce valul uitării s'a aşternut timp de atâtea decenii asupra operei sale. Dar astăzi Ion Andreescu este unanim recunoscut ca una din cele mai strălucite glorii ale picturii româneşti, alături de Nicolae Grigorescu şi Ştefan Luchian.

Extras din cursul de Istoria artei româneşti din epoca feudală până în zilele noastre ţinut de Ionel Jianu la Institutul de arte plastice N. Grigorescu din Bucureşti în anii 1954-1961. În deceniile care au urmat au apărut în R.P.R. două lucrări importante despre Ion Andreescu: monografia lui Radu Bogdan - primul volum Artistul în epocă, în Editura Meridiane, 1969 şi al doilea volum Posteritatea critică, Ed. Meridiane, 1982. Volumele III şi IV, plănuite de Radu Bogdan n'au apărut până acum. A doua lucrare importantă este Ion Andreescu de Vasile Varga şi Eleonora Costescu, Editura Meridiane 1978, în versiune franceză. Bineînţeles în textul redat mai sus nu s'a putut ţine seama de aportul acestor autori, el fiind mult anterior apariţiei lucrărilor lor.

În anii timpurii ai adolescenţei mele, m'am îndrăgostit de trei tablouri de Ştefan Luchian: autoportretul Un Zugrav, Anemonele de la Muzeul Simu şi Safta Florăreasa. Mi-au mers toate trei la inimă de îndată ce le-am văzut. Şi imaginea lor mi-a rămas întipărită în adâncurile sufletului, purtând'o cu mine în peregrinările unei vieţi care a străbătut veacul. Am vizitat sute de muzee din toate colţurile lumii, am cutreerat mii de expoziţii, am văzut zeci de mii de opere de artă şi câteva capo-d-opere, dar cele trei tablouri de Ştefan Luchian nu le-am uitat. Era în ele atâta patimă, atâta suferinţă, atâta dragoste de viaţă, o trăire autentică la o atât de înaltă tensiune încât imaginea lor mi-a rămas vie şi acum când scriu cu emoţie aceste rânduri.

Pasiunea pentru arta lui Luchian mi-am exprimat'o cu numeroase prilejuri: am scris din 1928 până în deceniul al optelea zeci de cronici plastice; am organizat la Căminul Artei o retrospectivă Luchian în 1946 când s'au împlinit 30 de ani dela moartea lui; i-am închinat în 1945 primul număr al revistei Lumină şi Coloare; am editat în 1947 monografia pe care i-am consacrat'o; am îngrijit tehnoredactarea şi tipărirea cărţii Luchian de Jacques Lassaigne care a apărut cu o prefaţă semnată de mine în acelaş an la editura Fundaţiilor Culturale Regale. Am ţinut conferinţe despre Luchian la Bucureşti şi Paris, iar în 1955 am publicat, în colaborare cu Petru Comarnescu, la Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, prima lucrare ştiinţifică despre viaţa şi opera lui, însoţită de cel dintîi catalog comentat al operei sale.

Deşi cartea scrisă în colaborare cu Petru Comarnescu rămâne şi astăzi singura operă definitivă, de referinţă, indispensabilă pentru cercetătorii şi istoricii de artă, ea e demult epuizată şi nu se mai află la îndemâna tinerelor generaţii.

Am recitit acum atât monografia din 1947 cât şi cea din 1955 şi am găsit că amândouă au rămas perfect valabile rezistând măcinării vremei. Ele şi-au păstrat şi emoţia cu care au fost scrise, cu decenii în urmă, şi puterea de sinteză în definirea artei lui Luchian. Redau mai jos extrasul pe care l'am

ales capitolul Lupta cu Moartea din monografia mea din 1947 pentrucă mi-se pare mai emoţionant şi deci mai indicat pentru a trezi interesul faţă de viaţa şi opera acestui mare şi nefericit artist.

LUPTA CU MOARTEA (1901-1916)

Fişa alcătuită de prof. G. Marinescu, celebrul neurolog care l'a îngrijit pe Luchian la spitalul Pantelimon, are următorul cuprins:

"Ataxie locomotrice. Boală a şirei spinării care atinge ordinaţiunea membrelor inferioare şi superioare. Dureri lancinante în picioare. Pierderea reflexelor tendinoase. Turburări ale sensibilităţii. Slăbirea acuităţii vederii. Sunt alterate nu numai rădăcinile posterioare ci chiar nervul vederei, ceeace poate duce la o orbire complectă. Constituţia astenică a înlesnit pătrunderea virusului sifilitic în centrii nervoşi. Bolnav resemnat. Caracter blând, concentrat, vorbind puţin, fără să aibă aerul că e preocupat de boală, dar în fond profund afectat că ar putea să nu mai mânuiască penelul."

Fişa aceasta, redactată concis şi sobru, cuprinde toată tragedia lui Luchian. La vârsta de 33 de ani, când un artist abia începe să se afirme pe drumul propriu al creaţiei, după epoca de ucenicie şi de formaţie lăuntrică, Luchian trebuie să înfrunte moartea. Scadenţa ei pare apropiată. Artistul nu mai are răgazul să-şi formuleze în tihnă mesagiul pe care trebuie să-l adreseze lumii. Treptat, viaţa se va retrage din trupul istovit de boală. Moartea va deveni marea lui obsesie, o prezenţă neîncetată care-şi va întinde din ce în ce mai mult aripile asupra omului. Împotriva ei artistul va lupta cu acea ardere în alb a sufletului său însetat de creaţie. Şi miracolul pasiunii va învinge neputinţa trupului. Această luptă cu moartea, care va dura 15 ani, explică în bună măsură intensitatea tablourilor lui Luchian. E o moarte lentă, treptată, care va ataca încetul cu încetul o parte, apoi alta a trupului chinuit de boală. Mai întâi picioarele, apoi şoldurile, un braţ, celălat, degetele sunt prinse, reducând la neputinţă zbuciumul artistului. Va pune să i-se lege pensula de degetele paralizate şi va continua cu dârzenia deznădejdei să picteze. Pictura va deveni singura sa raţiune de a fi. Opera sa va însemna o victorie asupra morţii, un avânt spre veşnicie. Dar tragedia lui

Luchian e şi mai emoţionantă pentrucă viaţa i-se scurge cu primejdia de a-şi pierde vederea.

Cu toate acestea, în opera sa nu se arată nici o grabă. Fiecare lucru e dus la capăt. Dar în fiecare trăsătură a penelului e o fervoare, o intensitate, un accent care exprimă pasiunea şi încordarea artistului. Ameninţat de întunerecul orbirii, pictorul va căuta să prindă lumina, s'o incorporeze în culorile sale, s'o închidă în pânzele sale. Astfel lumina va apare, în opera sa, nu ca un factor extern, ci ca un element intrinsec, ca o modalitate a culorilor. Iar culoarea nu va fi un atribut al unei forme, ci va avea o existenţă proprie, autonomă, trăind prin vibraţiile ei, prin strălucirea şi incandescenţa ei prodigioasă. Datorită acestei atitudini, Luchian a izbutit să depăşească impresionismul şi să realizeze în pictura românească ceeace Van Gogh a adus nou în cea franceză.

Continua obsesie a morţii l'a maturizat pe Luchian îngăduindu-i să descopere drumul fecund al creaţiei prin fervoarea spiritului, prin avântul sufletului. De aceea boala a însemnat o răscruce nu numai în viaţa lui, dar şi în creaţia lui.

De îndată ce va ieşi din spital, viziunea i-se va schimba şi, renunţând la încercările de a lucra sub diferite influenţe, îşi va afla propriile sale mijloace de expresie, izbutind în mai puţin de opt ani, din 1904 până în 1912, să realizeze o operă care rămâne definitiv înscrisă în marele patrimoniu artistic al lumii.

În primăvara anului 1902, prof G. Marinescu i-a îngăduit lui Luchian să părăsească spitalul, prescriindu-i însă un tratament sever şi un regim riguros pe care trebuia să le urmeze cu stricteţe. Sprijinit în baston, istovit, demoralizat, Luchian a încercat să reia contactul cu viaţa.

"Ştiu unde mă aflu şi parcă sunt rătăcit, îi mărturisea el unui prieten".

La început nici nu putea să lucreze. Locuia la o gazdă bătrână în strada Popa Tatu, într-o cameră mobilată şi lâncezea neîndrăznind să iasă singur din casă. Trebuia să-şi vină în fire, să se lămurească, să înţeleagă. Infirmitatea fizică îl umilea. Şi sărăcia îl împiedica să urmeze tratamentul atât de insistent recomandat de dr. G. Marinescu. Totuşi în vara anului 1902 îşi petrece convalescenţa la Govora, unde-l

cunoaşte pe Virgil Cioflec, care îi va rămâne un fidel admirator. O moştenire lăsată de un unchi, anume Perieţeanu, apare ca un ajutor neaşteptat. Îşi vinde dreptul succesoral asupra moşiei din Ialomiţa pentru 8.000 lei şi îşi ia o locuinţă mai încăpătoare cu odăi înalte, în strada Atelierului. Treptat, reîncepe să picteze. Şi în vara anului 1903 se duce la Filipeştii-de-Pădure din judeţul Prahova, la vara sa Matilda Rădoi. Frumuseţea naturii, aerul bun, odihna şi îngrijirea gazdei, liniştea şi noutatea cadrului îl fac să uite boala, să prindă puteri noi şi să-şi ridice moralul.

Virgil Cioflec redă în lucrarea sa despre Luchian, următoarele fragmente de scrisori din Filipeştii-de-Pădure din care reiese lămurit redresarea morală şi fizică a artistului.

"Sunt aici de zece zile şi am făcut mai multe schiţe. Locurile sunt însă greu de suit şi mai ales de scoborît. Via unde mă aflu este aşezată pe o muche de deal, de unde am o perspectivă care nu se poate spune nici cu vorbă, nici cu vopseli. Cu cât aş spune mai mult, cu atât ai înţelege mai puţin. E prea frumos ca să te pot face cu o scrisoare să guşti şi tu farmecul din Filipeştii-de-Pădure. Când am sosit aci, mi s'a părut că intru într'o mânăstire de maici. Aerul e plăcut, fără igrasie şi am o îngrijire părintească".

Şi mai târziu, tot din acel loc, scria:

"M'am schimbat mult de când ne-am despărţit. Sunt mai puţin melancolic şi iarăşi un nou dor de viaţă a născut în sufletul meu obosit. Am uitat să-ţi spun că aici stau la o verişoară, voioasă şi blândă, un tip de adevărată româncă şi care mă îngrijeşte mai bine ca o soră. Fără îndoială că asta a contribuit mult ca să ies din mocneala în care căzusem...Am avut poftă şi de lucru. O să vezi tu câte schiţe am făcut aici şi, fără să mă laud, mai toate bunicele."

Înainte de a intra în spital, Luchian participase ca membru fondator la întemeierea Societăţii Tinerimea Artistică, împreună cu pictorii din noua generaţie, de curând înapoiaţi din străinătate sau cari îşi continuau studiile la Paris. La insistenţele colegilor săi, trimite şi el câteva lucrări la expoziţiile acestui grup şi apoi, în toamna anului 1903, se hotărăşte să-şi deschidă singur o expoziţie, în special cu lucrările dela Filipeştii-de-Pădure.

Dar nici de data aceasta nu are nici un succes şi nu izbuteşte să vândă nici o pânză, cu toată preţuirea de care se

bucura în rândurile pictorilor tineri. Luchian nu dezarmează. Pentru el pictura nu e un mijloc pentru a câştiga bani, ci o raţiune de viaţă.

La Chiajna, în apropiete de Bucureşti, face o serie de peisagii admirabile, în primăvara anului 1905 (Sălciile dela Chiajna). Apoi în acelaş an, termină compoziţia La împărţitul Porumbului pe care o expune la Tinerimea A. .stică.

În iarna anului 1905 îşi deschide în rotonda Ateneului o expoziţie importantă în care prezintă câteva capodopere ca Tufănelele în ulcică din colecţia K.H. Zambaccian, trimisă şi la expoziţiile internaţionale dela München (1905) şi Hamburg (1906) unde a fost în deosebi preţuită, Sălciile dela Chiajna, azi la Pinacoteca Cioflec, Răchitele etc.

Cu totă valoarea excepţională a tablourilor expuse, publicul se abţine. Luchian nu isbuteşte să vândă decât o singură pânză, aceea pe care i-o cumpără, generos, N. Grigorescu. Şi neavând ce ce plăti chiria sălii, e nevoit să lase Ateneului un tablou intitulat Vechiul meu atelier.

Sărăcia îl pândeşte din nou. E nevoit să se mute într'o casă mizerabilă din şoseaua Filantropiei, de unde, în Octombrie 1906, scrie unui prieten:

"Pe aici e un frig îndrăcit şi dela 8 Septembrie fac focul ca în toiul iernii. De când ai plecat nu am mai dus'o bine. Am fost bolnav mai toată vara şi mai ales în Iunie şi Iulie. Casa în care stau e mică şi friguroasă şi cu o lumină imposibilă, aşa că în timpul iernii nu pot să fac mai nimic. Păcat de culorile ce mi le-ai comandat că or să se usuce în tuburi. În situaţiunea mea e înzecit de greu de făcut ceva. Când cauţi lipseşte ceva şi eu stau pironit în scaun şi nimeni în jur ca să te îndatoreze." (Vz. Cioflec pg. 13.)

Singurătatea e o nouă fază a tragediei sale. Părăsit de toţi, Luchian e prea mândru ca să ceară vreun ajutor, deşi starea sănătăţii sale cere în mod imperios o asistenţă.

Din iarna anului 1906 datează pastelul Ghereţa din Filantropia din colecţia Dr. I. Dona, în care pomii desfrunziţi îşi ridică tragic braţele desnădăjduite spre cerul alb-cenuşiu, pe care se profilează sborul negru şi sinistru al ciorilor. Casele sărăcăcioase par şi mai mici alături de stâlpii înalti şi subţiri cari poartă firele de telefon. Strada e pustie şi în tot peisagiul nu vibrează decât dezolarea unui suflet părăsit.

E epoca cea mai grea din viaţa artistului. Totul îi e parcă împotrivă. Dar conştiinţa misiunii sale de artist îl susţine în ciuda tuturor adversităţilor. Stoic, Luchian rezistă mizeriei.

Din când în când, se mai târăşte prin cafenelele unde odinioară, îşi ospătase atât de generos prietenii. La Kubler, se întâlneşte cu Nabetide, Obedenaru, Artachino, D. Anghel, Şt. O. Iosif, Ilarie Chendi şi alţii. Participă la discuţiile lor şi totuşi îşi dă seama că s'a depărtat de lumea lor, că între el şi prietenii săi de altădată s'a săpat o prăpastie. Se simte mai degrabă atras de oamenii simpli, umili, sărmani, în sufletul cărora mai licăreşte văpaia frumosului, ca moş Nicolae Cobzarul, de pildă, bătrânul lăutar pe care-l descoperise în mahalaua sa tristă. În Alecu Literatul, Luchian defineşte tipul de cafenea, ratat, găunos, legat de intrigile şi cancanurile actualităţii. Acestui portret tipologic i-se opune cel al lui Moş Nicolae Cobzarul, un exemplar de simplă umanitate, un suflet adevărat.

"Moş Necolae Cobzarul e mai bun ca noi toţi, spunea Luchian. Când se încălzeşte şi cântă, crezi că ia foc cobza în mâinile lui (Vz. Cioflec, pg.13)". În acest lăutar bătrân, împăcat cu sărăcia lui, însufleţit de pasiunea lui pentru muzică, Luchian vedea o replică a sa. Înstrăinat de lume, artistul nu-şi mai afla bucuriile decât în văpaia sufletului, în fervoarea culorilor care transfigurau, pe pânză, imaginea vieţii, smulgând'o din devenire şi fixând'o pentru totdeauna, în strălucirea operei sale.

Anul 1907 se anunţă rodnic pentru Luchian. Lucrează mult cu folos. Se mută în str. Povernei No. 8, într'o casă mai confortabilă, unde locuise înainte avocatul Cornea.

Într'o scrisoare îşi mărturiseşte pofta de lucru:

"La Bucureşti, de când ne-am despărţit, deasemeni am lucrat mult şi cu noroc. Am făcut patru nuduri, unul în mărime naturală, două trei sferturi şi unul mai micşor. Trei portrete, pe aceeaşi pânză (e desigur vorba, de cele trei portrete ale nepoţilor săi Vintilă, Vlad şi Laura Cocea, din colecţia Levy n.n.) Dar, mai clocesc încă ceva, o bucată, mai mărişoară: un chef monstru, cu figurile mărime naturală sau jumătate, căci se poate să nu am loc, camera precum ştii fiind prea mică. Subiectul este hazliu şi s'ar putea obţine mult

efect. Deşi până acum nu am dus nici o linie, totuşi ţi l'aş putea descrie cam ce fel l'am plănuit. De o parte un babalâc cu capul căzut pe piept, de oboseală şi băutură, cu braţele lăsate în jos, abia se mai ţine pe scaun, hainele în dezordine şi fără surtuc, numai în jiletcă. Damicela mai departe, într'o poză mai lejeră, caută să-l aducă la viaţă. În capătul opus al mesei, un tânăr cu o altă destrăbălată mai goleşte un rest de şampanie. Doi lăutari îi trag de zor cu feţe palide şi obosite, ţambalagiul mai adormit, iar şeful cu ochii pierduţi şi aplecat îi zice cu vioara la ureche, bătrânului. Mi-este frică să nu-mi iasă ca planul simigiului. Totuşi este o mângâiere, în singurătatea asta grozavă în care trăesc de un an şi jumătate. Chiar dacă nu se împlinesc, câteva zile am de lucru, îmi mai frământ mintea în tot felul de chipuri, până când câte un afurisit de junghiu mă face să uit de toate." (Vz. Cioflec pagina 19.)

Aceasta e existenţa lui Luchian: arta îi îngăduia să-şi umple zilele, să-şi atenueze singurătatea, dar boala, din când în când, mai puternică, îi întrerupe lucrul şi îl asvârle din nou în braţele durerilor fizice şi ale singurătăţii. Această alternanţă între lucru şi accesele de suferinţă va dura ani întregi, până la sfârşit. Mintea lui activă plănueşte mereu lucrări noi. Memoria lui vizuală extraordinară îi îngăduie să vadă dinainte tabloul, să-l descrie întocmai cum îl va picta.

Rezultă din această scrisoare că Luchian avea o viziune prealabilă a întregii compoziţii, fără a mai fi nevoit s'o schiţeze şi că lucra direct, fără studii pregătitoare, adesea fără model, transpunând din memorie pe pânză figurile şi personagiile, formele şi obiectele.

"Deşi până acum nu am dus nici o linie, totuşi ţi l'aş putea descrie cam ce fel l'am plănuit", spune Luchian, cu deplină dreptate, despre acest chef. Iar descripţia tabloului aşa cum îl are în minte, corespunde compoziţiei pe care o va realiza mai târziu, cu o singură deosebire că "babalâcul cu capul lăsat pe piept, de oboseală şi băutură, cu braţele lăsate în jos" şi-a păstrat surtucul, artistul renunţând la intenţia de a-l picta numai în jiletcă."

În afară de compoziţia Cheful aflată azi în colecţia Dr. C. Anghelescu şi o alta, cu subiect social, înfăţişând în primul plan o femeie plângând, cu o lumânare în mână, în faţa unui mort, iar în planul al doilea lumina încendiilor

aprinse de răscoalele țărănești, Luchian mai pictează în 1907 câteva portrete (acela al D-nei Zizi Cioflec din Pinacoteca Cioflec, Pălăria Verde din colecția Margareta Dr. Căciulă) peisagii (Vara din colecția N. Poenaru) naturi moarte și în special flori, alcătuind cu toate aceste tablouri o nouă expoziție în sala Ateneului. De data aceasta, publicul începe să se intereseze de pictura sa și succesul se anunță, important. D. Bragadiru, Vasile Morțun, Anastase Simu, Assan, Băicoianu, Dr. C. Anghelescu, Nicolau îi cumpără tablouri și încep să-l viziteze și în atelierul său, de unde îi reține și alte lucrări. Prețurile obținute sunt destul de bune, astfel că artistul își vede dintr'odată situațiunea materială consolidată.

Se mută în str. Romană și în vara anului următor, în 1908, pleacă să-și petreacă vilegiatura la mânăstirea Brebu, din apropiere de Doftana.

E epoca cea mai bună, cea mai rodnică din viața lui Luchian. Faptul că a scăpat de sărăcie îi dă un nou avânt, o nouă încredere în sine. Lucrează intens, cu o febrilitate extraordinară, cu o bucurie, o plenitudine, care se vor oglindi și în tablourile sale. Nevrând să-și piardă vremea cu prepararea cartoanelor pentru ulei, folosește pastelul unde notația e directă, spontană, imediată, unde revenirile nu sunt cu putință. Bucurându-se de o memorie vizuală prodigioasă, Luchian înregistrează motivul, privindu-l îndelung și apoi lucrează acasă transunând din amintire viziunea, fără nici o ezitare, în tablou. Mulțumită acestei memorii coloristice excepționale poate să-și evite oboseala lucrului pe teren, învingând astfel insuficiențele fizice. Lucrează totuși până la extenuare. Și din epoca dela Brebu, au rămas o serie de pasteluri cari constitue unul din capitolele cela mai de seamă ale operei sale. Starea de spirit prielnică reiese din scrisorile care au un accent de optimism pronunțat.

"Sunt două săptămâni de când mă aflu la Brebu, unde am închiriat trei odăi și o bucătărie chiar în curtea mânăstirii. Sunt foarte mulțumit și lucrez cu atâta dragoste cum nu-mi aduc aminte să fi lucrat vreodată. Dar numai eu știu cu câtă greutate pot să înjgheb un peisăgel. Drumurile sunt rele și lungi și sunt silit să le fac cu carul cu boi. Vezi și tu acum, cum îți vine după vreo trei ceasuri în căruță cu genunchii la gură. Când mă dau jos nu-mi mai simt picioarele de amorțeală. Cred că e ultima încercare pe care o mai fac

cu peisajele: e prea greu, prea peste puterile mele. Şi ce lucruri frumoase! Nu te mai saturi uitându-te la ele! Mai ales pe lunca Doftanei e o minune, nu altceva. Ce folos că drumul până acolo mă zdrobeşte şi dacă n'ar fi splendoarea naturii, care să mă învioreze, n'aş mai mişca". (Vz. Cioflec, pag 16).

Se mulţumeşte să-şi aleagă motivele mai din apropiere: curtea mânăstirii, biserica, turnul, fântâna, casa lui Moş Gheorghe, bucătăria călugărească, etc. După vre-o două luni petrecute la Brebu se întoarce, în toamnă, cu treizeci de lucrări, de care se declară mulţumit. Izbutind să vândă o parte din ele din atelier, se mută în casele avocatului Macri, din Calea Griviţei, lângă piaţa Matache Măcelaru. Aici vine Dr. C. Anghelescu şi îi cumpără un lot întreg de tablouri pentru 20.000 lei, sumă considerabilă pe vremea aceea.

Şi astfel în primăvara anului 1909 îşi poate cumpăra o casă, în Str. Primăverei No. 29 (azi Str. N. Bălcescu).

A scăpat de peregrinările prin case străine, de oboselile mutatului, de schimbările necontenite ale cadrului în care trebuia să-şi petreacă viaţa. Se simte şi el, însfârşit, "un om ajuns".

Scrie unui prieten:

"A dat Dumnezeu şi am găsit o căsuţă bună, unde mi-am rezervat un atelier şi o cameră de culcare. Am scăpat însfârşit de mirosul vopselelor. Şi să vezi cum l'am aranjat în tablouri, brise-bise pe la toate ferestrele, ştii, colo, ca omul ajuns. Acum să vedem cât o ţine!" (Vz. Cioflec, pg. 20).

Casa o cumpără pe numele verişoarei Paulina Cocea, cu familia căreia locueşte de câtva timp împreună. Nu mai e singur. Îngrijirea atentă şi afectuoasă a acesteí rude devotate, prezenţa celor trei copii ai acesteia, Laura, Vintilă şi Vlad, pe cari îi învaţă să deseneze şi cari vin cu drag în odaia unchiului bolnav, ce-i atrage cu daruri şi poveşti, odăile curate, înalte, spaţioase, din faţă, pe care le-a rezervat, despărţite de restul apartamentului prin holl, toate acestea alcătuesc o nouă condiţie de viaţă şi un alt climat mai prielnic creaţiei.

Luchian se simte înviorat, mai sigur de sine. Şi totuş, e o rezervă în atitudinea sa. Prea deseori soarta i-a fost împotrivă ca să poată crede acum că greutăţile au trecut, că a intrat şi el în zodia norocului.

De aceea, adaugă, prudent, în scrisoarea citată: "Să vedem cât o ţine".

Şi într'adevăr, acest răgaz nu va ţine prea mult. De sărăcie a scăpat, pentru totdeauna. În schimb boala, prea îndelung neglijată, îi va reveni mai puternică, mai chinuitoare şi se va dovedi incurabilă. Tratamentul recomandat de profesorul Marinescu fusese uitat, regimul prescris nu fusese urmat din cauza lipsei mijloacelor materiale. Şi în clipa în care Luchian ar trebui să se bucure de succesele sale crescânde, boala îl va ţintui în fotoliu şi o nouă fază a luptei sale tragice cu moartea va începe: faza cea mai tragică, cea mai emoţionantă, cea mai desnădăjduită, aceea în care, treptat, paralizia va cuprinde trupul şi va încerca să împiedice avântul creator al artistului.

În vara anului 1909, pentru ultima dată, Luchian se va mai putea duce în mijlocul naturii, la ţară, mai întâi la Poiana Ialomiţei şi la Perieţi, la moşia depe Bărăgan a vărului său Inginerul Poenaru-Iatan şi apoi la Moineşti unde se va opri câtva timp în drum spre Slănicul Moldovei.

E cea din urmă întâlnire a sa cu natura. Şi peisagiile pe care le pictează în diferitele etape, în special cele din Moineşti, vor purta parcă presentimentul acestei despărţiri definitive.

Entuziasmul său pentru frumuseţea peisagiilor întâlnite e mai viu parcă decât oricând. Şi dragostea de natură e mai adâncă, mai nepotolită. Simte între el şi natură o comuniune, o legătură afectivă, tainică, de nepătruns.

Din Moineşti scrie:

"Tu o să râzi, dar simt că lucruile acestea mă iubesc. Au trecut vreo trei săptămâni de când mă aflu aci şi abia am făcut vreo cinci, şase pânzişoare. Şi ce lucruri frumoase sunt prin partea locului. "Frumos" e un biet cuvânt searbăd care nu spune nimic din splendoarea scânteietoare a peisajului din Moineşti. Am colindat şi eu multe ţinuturi din ţara noastră şi chiar din alte ţări, dar nu se potrivesc cu ce am găsit aici. Să nu crezi însă că şi lucrările mele sunt tot aşa de frumoase. În faţa unor astfel de minuni te pierzi". (Vz. Cioflec pg.21.)

Luchian priveşte natura cu smerenia credincioşului, care se apropie de marile taine. Nu e o atitudine de cuceritor, de stăpân, ci una de contemplaţie, de comuniune, de înfiorată participare la minunile firii. Artistul e pătruns de conştiinţa neputinţei omeneşti de a reconstrui creaţia naturii. De aceea, în opera sa, el nu va încerca să imite natura, nici s'o copieze,

ci o va privi numai ca sursă de inspirație, ca un punct de pornire, în redarea propriei sale armonii lăuntrice.

Această atitudine se datorește faptului că în contemplarea naturii, Luchian nu se oprește la aspectele pur formale, înțelegând că sub aparențele efemere și amăgitoare se ascunde un tâlc mai mare, care constitue adevărata minune a vieții. În orice minune e o taină. Și artistul încearcă să descifreze această taină, confruntând natura cu opera sa, nu pentru a o imita, ci pentru a afla și reproduce legile ei. Natura e un model nu atât în conformația sa exterioară, ci în corespondențele sale intime care îi dau vibrația și pulsul vieții.

Artistul caută să pătrundă misterul naturii, pentrucă numai urmând drumul ei va putea să închidă viața în opera sa, așa precum natura a știut să cuprindă viața întreagă în fiecare frunză, în fiecare floare.

În orice creație se desfășoară o taină, după cum în orice fragment din natură se cuprinde intregul mister al vieții.

Această concepție îi îngăduie artistului să depășească aspectul funcțional al lucrurilor și să descopere dimensiunea cosmică a creației.

Peisagiul din Moinești din colecția Lazăr Munteanu, ca și La marginea satului dela Muzeul Toma Stelian - ultimile mărturii ale întâlnirii artistului cu natura - capătă, astfel, amploarea unei emoționante confesiuni.

Când se întoarce dela Slănic, Luchian e istovit: cade chiar în poarta casei și boala, agravată, îl ține în pat. Și în cei șase ani care vor urma, până la moartea sa, numai arareori va mai putea ieși din casă, pentru o scurtă plimbare cu trăsura, prin oraș.

Paralizia se întinde, treptat. Între cele patru ziduri ale odăii sale, își va petrece restul vieții, restul suferinței, ca un condamnat.

În 1912, prietenii îi organizează la Ateneu o expoziție care înseamnă un triumf. Dar Luchián nu se mai poate bucura de acest succes.

N. Tonitza povestește astfel vizita pe care i-a făcut'o în toamna anului 1913:

"L-am găsit, ca de obiceiu, în pat. Odaia lui albă și mare împărtășea o liniște și un parfum de sanatoriu. Capul îi sta proptit între perne. Trupul acoperit cu o cuvertură, se

bănuia schelet. Întreg cuprinsul odăii era stăpânit de capul lui. Un cap enorm, cu unghiuri aspre de craniu, peste care pielea palid arămie, devastată de variolă, se subtiliza, în preajma orbitelor sinistre, pe fundalul cărora licăreau, hipnotic, doi ochi impresionanți, ca două țipete în noapte... Numai gura lui (o gură largă, fantastică, a cărei buză superioară, mare, se apleca, voluptos de bună, peste cea inferioară, fină ca profilul unei petale de roză) zâmbea blajin sau părea că zâmbește, necontenit. Medicul îngrijitor intră întovărășind un tânăr sfios. Tânărul zise, penibil:

-Am venit să te deranjez și eu, domnule Luchian.

"Atunci gura lui Ștefan se dilată, subit, într'un râs gigantic. După dânsa, ochii, nările, toată fața râse de un râs dureros de sincer și senin:

-Dragă băiete..n'ai nicio teamă : eu îs deranjat de vreo zece ani de zile...

"În adevăr, au trecut o sută douăzeci de luni de când Ștefan stă țintuit patului, cu fața către cer și mîinile pe piept, în așteptarea supremei deslegări. Și totuș, în astă seară, el rosti gluma aceasta cu formidabila lui voce de bas, silabă după silabă, calm și lipede ca o cuvântare sacerdotală.

"Cât au zăbovit cei doi oaspeți, am rămas rezemat de prichiciul ferestrei în preajma șevaletului părăsit, cercetând pentru a o mia oară interiorul prietenului drag.

"Lângă patul bolnavului, acelaș fotoliu mobil, vast și sfârtecat în ștofele lui fanate de greutatea încremenită a trupului paralitic. Încolo, trei scaune de lemn, un dulap de brad cu ustensilele de pictură, un bust al lui Ștefan, modelat, de Paciurea, câteva ulcele rustice și câteva bibelouri mici orientale... Nu știu pentru ce, paleta lui Ștefan lipsea azi din cuiul ei. O...paleta lui Ștefan! Dacă aș putea s'o am necurmat în fața ochilor! Din suprafața ei mozaicată capricios de nebunia penelor, se desprinde o melodie dramatică și clară, ca un "aleluia" în care sunetele fine ale violinelor ar predomina, sfâșietoare..." (N. Tonitza, Cronici fanteziste neliterare, pg.40-41).

În condiția sa fizică atât de precară, munca îi devine din ce în ce mai anevoioasă. Pentru a picta, trebuie să recurgă la ajutorul unui tânăr nepot, Traian Cornescu, pictor și el, care-i amesteca culorile, îi prepara pânzele și cartoanele și uneori, după indicațiile sale, îi trasează chiar până și

contururile. Tonitza descrie în chip literar felul în care lucra Luchian în ultimii ani:

"Ah, dragul meu, cum ţi-aş putea descrie sfânta tortură a artistului acestuia, când pictează!

"I-am legat pensula de antebraţul mâinii drepte (căci tabesul i-a luat vigoarea degetelor) şi mâna lui începu să se zbată nervos şi stângaciu pe suprafaţa pânzei şi faţa lui se crispă, ca de durerile unei faceri, înfricoşetor.

"Ruina aceasta de om, care făcea penibile sforţări, poate cele din urmă, să traducă prin mijlocirea unui braţ invalid, rezonanţele nebănuit de adânci ale unui suflet viu, mă impresionează până la lăşitate. Am fugit din faţa acestei schingiuiri voite şi - într'o cameră alături, în umbra perdelelor groase - am plâns plânsul sec al neputinţei mele detestabile.

"Auzii - nu ştiu cât de târziu - glasul coanei Polina. Luchian, extenuat, căzuse pe speteaza fotoliului. L'am ridicat ca pe un mort şi l'am aşezat iarăşi în patul lui, cu faţa în sus şi mîinile în lungul trupului". (N. Tonitza, Cronici fanteziste neliterare, pag 45).

Tudor Arghezi, într'o pagină magistrală, redă emoţionant lupta desnădăjduită a artistului împotriva neputinţei crescânde a trupului:

"Luchian, paralizat până la şolduri, braţele lui îşi pierduseră progresiv din elasticitate. Mâna îi era încă vie. Ochiul de o frumuseţe de împărătească bijuterie neagră, rămânea intact. Pentru partea de corvezi a travaliului artistic fu silit să se folosească de braţele tinere ale unui pictor care prin căsătorie, îi devenise ceva ca un nepot (Traian Cornescu, căsătorit cu Laura Cocea, fiica cea mare a "Coanei Polina", vara lui Luchian n.n.) Aşezarea, după indicaţii, a unui vas cu flori, reaşezarea vasului şi a florilor în vas de sute de ori până la compunerea unei atitudini de buchet aproximativ satisfăcătoare, schiţarea groasă a unui contur, supraveghiată şi remaniată de meşter, apoi acoperirea cu vopsea a fondului, a pânzei, aşternuturile succesive de colori şi amestecul lor...şi după ce plămădeala tabloului era gata, însă amorţită, rămânea să-i dea, prin colaborarea fizică a secretarului cu viziunea meşterului, însufleţire, acea însufleţire cu neputinţă să fie stinsă vreodată, vibrantă crâncen în fiece pânză semnată de Luchian. Atunci, într'un elan febril, muncit de o halucinare,

bolnavul realiza ceeace realizează Dumnezeu în toate zorile de zi, deşteptând virginalele proaspete holbore cu o lacrimă de rouă.

"Sfânta Sfintelor se petrecea în Divinitate. Câteva sărutări adânci ale pensulei, tăvălite în paletă, făceau dintr'o floare, o revelaţie şi un cântec.

"Cu timpul şi mâna, din încheieturile ei, la degete, la falange, a refuzat să-l mai asculte. Pipăitul penelului nu s'a mai putut plimba nici cu uşurinţă relativă, între petale, frunză şi lumină.

"Această epocă e cea mai dramatică din viaţa zugravului, cum foarte modest şi prea smerit s'a numit pe sine.

"El a trebuit, în ultimele lui tablouri, să-şi păstreze şi să întârzie cât mai mult mărturia pensulei proprii în munca orientată punct cu punct, a calfei. Resurecţia pe care trebuia să i-o dea, ca unui Lazăr, snopului de crăiţe dintr'o oală de pământ se împlinea cu o sforţare uriaşe, odată cu reînvierea, încă odată, de o secundă, a nervului scufundat în neant. Apuca pensula cu cele trei degete cu care se închină plugarul, poruncea ajutorului să-i ţie, cu mâna lui, bine strânse, buricele degetelor de pensulă. Arăta unde să i-se poarte mâna în cuprinsul paletei, în ce colori să i-o întindă, ce atingeri de vopsea să adune şi unde să fie frământate, unele într'altele, firimiturile dumicate. Amestecul fiind isprăvit, artistul cerea să i-se mute şi să i-se apropie de pensulă tabloul. Singura mişcare pe care o mai putea duce la capăt, mai mult din umăr, cred, decât din mână, în momentul întâlnirii aproape a penei cu Sfintele şi mai mult aş crede că din suflet decât în trup, era să împungă drept... Îndată ce se petrecea ciocnirea, floarea, lovită de pensulă, se trezea ca din veşted, ca o vocală care şi-ar rosti singură sunetul din hârtie..." (T. Arghezi, Luchian, Curentul Magazin, 1939, an. I No. 1).

Astfel lucra Luchian. Acesta era calvarul pictorului în ultimii ani ai luptei sale cu moartea.

E evident că, în asemena condiţii, opera sa avea să se resimtă. De aceea, începând din 1912, Luchian nu mai pictează decât câteva portréte şi mai ales flori, în strălucirea de foc a cărora îşi poate mărturisi desnădejdea.

Faima lui Luchian se întinde în rândurile amatorilor şi colecţionarilor şi tablourile sale devin din ce în ce mai căuate, Pherekide, principele Basarab Brâncoveanu, Porumbaru,

Nicolau şi alţii se alătură celor care veneau de câţiva ani în atelierul său şi îi cumpărau lucrările, plătindu-i preţuri bune, variind între 1.200 şi 1.500 lei bucata. Al. Bogdan-Piteşti, vechiul prieten cu care fusese atâţia ani certat, îl vizitează aducându-i în dar un inel cu o piatră mare de safir şi achiziţionând un lot întreg de tablouri.

Generos Luchian îşi dărueşte desenele şi picturile prietenilor, încercând să înşele vigilenţa coanei Polina, care îi administra averea. Când observa lipsa vreunui tablou, dăruit pe ascuns de Luchian, acesta îi spunea glumind:

-Lasă, coană Polino, s'o fi pierdut!

O infirmieră, special angajată, îl îngrijea, dându-i în fiecare zi şampanie franţuzească, pe care bolnavul o sugea printr'un tub, introdus în dopul găurit. Prietenii îi vizitau şi "el le punea plăci de gramofon, cu cântecele triste ale cantorilor celebri din Varşovia şi Lemberg pe care le asculta, înduioşat până la lacrimi". (Vz. G. Petraşcu, Discursul de recepţie la Academia Română).

În atmosfera aceasta, aparent tihnită, înconjurat de dragostea şi îngrijirea a lor săi, lupta cu moartea devenea din ce în ce mai îndârjită şi treptat infirmitatea trupului creştea.

Un incident stupid a venit să pună capăt acalmiei exterioare.

Ceeace-l susţinuse pe Luchian în lupta sa cu moartea erau dragostea pentru muzică, dragostea pentru flori, dar mai presus de toate dragostea pentru pictură, cele trei predilecţii din copilărie, desvoltate dealungul întregii vieţi. Pictorul care spusese: "Noi artiştii, privim cu ochiul, dar lucrăm cu sufletul", trăia acum numai prin arderea în alb a unui suflet însetat de frumos. Viaţa trebuia să-i răpească însă şi acest ultim sprijin, acest ultim refugiu. Un negustor bogat, om politic influent, care va sfârşi peste câţiva ani printr'un scandalos proces de fraude în dauna Statului, cumpărase câteva tablouri de Luchian. Aflând că ele fuseseră lucrate în colaborare cu ucenicul său, nepriceputul negustor făcu o plângere la Parchet împotriva lui Luchian, acuzându-l de fals pentrucă a semnat cu numele său o lucrare a ciracului. Artistul muribund fu ridicat de agenţi, din ordinul unui judecător de instrucţie servil, dus la Parchet şi chinuit cu un interogatoriu jignitor, absurd şi inutil. Când fu readus acasă, Luchian încercă să se sinucidă. Ceru Coanei Polina să-i înoade o basma în jurul

gâtului şi rămas singur se străduí zadarnic să se spânzure cu ştreangul improvizat, trăgând neputincios, de capetele basmalei. Voinţa de a trăi dispăruse din trupul sleit de puteri.

Lupta cu moartea încetase. Luchian nu mai avea dece să se împotrivească morţii, din moment ce şi ultima raţiune de viaţă îi fusese smulsă de prostia oamenilor.

A doua zi, când pritenul său Bogdan Piteşti veni să-l vadă şi îl întrebă ca de obiceiu:

-Ce mai faci, Babacule? acesta îi răspunse calm, conştient şi grav:

-Mă duc...

Şi către miezul nopţei, în ajunul Sfântului Petru, la 28 iunie 1916, Ştefan Luchian îşi dădu sufletul, capitulând în această eroică luptă cu moartea care durase 15 ani!

Ziarele vremei au publicat reportagii asupra ceremoniei înmormântării pictorului la cimitirul Bellu, la care a asistat şi I. G. Duca, Ministrul Instrucţiunii Publice şi au rostit cuvântări sculptorul F. Storck şi scriitorul Ludovic Dauş. La o lună după moartea lui Luchian, Tudor Arghezi a închinat operei şi memoriei artistului un număr omagial al revistei "Cronica".

După războiul pentru întregirea neamului, la expoziţia din anul 1920 a societăţii "Arta Română", o sală întreagă consacrată operei lui Luchian, a însemnat un adevărat triumf.

Totuş, în anul 1924, când Al. Bogdan Piteşti lasă prin testament Statului, întreaga sa colecţie cuprinzând cele mai de seamă tablouri ale lui Luchian, Ministerul Instrucţiunii Publice refuză legatul sub pretextul că numele donatorului, personagiu imoral, nu poate figura pe frontispiciul unui muzeu oficial. Şi astfel din cauza nepriceperii autorităţilor, capodoperele lui Luchian sunt vândute la licitaţie publică şi se risipesc prin colecţii particulare, devenind inaccesibile marelui public.

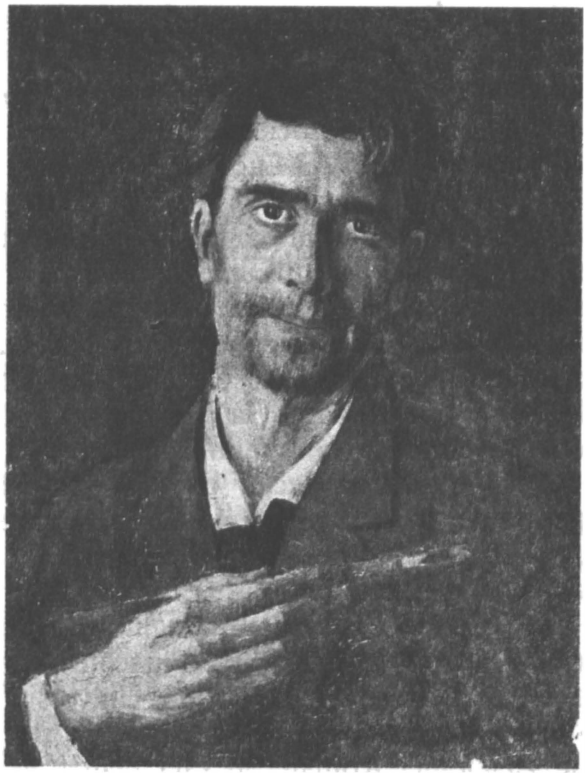
Admirabila lecţie de artă pe care ar fi constituit'o pentru generaţiile noui un muzeu în care să fi fost strânse şi prezentate capodoperile lui Luchian e anihilată de spiritul obtuz al oficialităţii.

Cu toate acestea, mesagiul artistului a putut răzbate in ciuda tuturor adversităţilor. Pinacoteca pe care Virgil Cioflec a organizat'o la Cluj, dăruind Universităţii ardelene colecţia sa de tablouri de Luchian, expoziţia retrospectivă organizată de Academia Română în sala Dalles în anul 1939, lucrările

aflate la muzeul Simu, la muzeul Toma Stelian şi mai ales cele din colecţia-muzeu Zambaccian au îngăduit marelui public un contact cu opera artistului. Treptat, acestă operă a intrat in conştiinţa publicului, şi-a primit consacrarea cuvenită şi aparţine astăzi marelui patrimoniu artistic al naţiunii.

Sub semnul ei, de lumină şi coloare, cu spiritul ei de libertate, îndrăzneală şi afirmare a autonomiei artei, pictura românească şi-a luat avântul şi a cunoscut o epocă de înflorire, de maturitate, de putere de creaţie, care o situiază în primele rânduri ale picturii contemporane mondiale.

Extras din monografia Luchian de Ioncl Jianu, Editura Căminul Artei, Bucureşti, 1947.



Stefan Luchian, Autoportret, 1908

AMINTIRI DESPRE THEODOR PALLADY

Prima mea carte de artă a fost monografia Theodor Pallady, apărută în toamna anului 1944. Ea a fost rodul unei prietenii, care a avut un caracter cu totul deosebit. Timp de 14 ani, din 1942 până în 1956, ne-am văzut aproape în fiecare zi şi am fost, unul pentru celălalt, un martor al vieţii noastre în vremuri zbuciumate. N'a existat între noi nici o neînţelegere nici o ceartă sau adversitate. Firește, nu eram întotdeauna de aceeaşi părere şi discuţiile noastre luau uneori un ton aprins. Dar exista între noi un respect reciproc, o adevărată afecţiune pe care nici unul, nici celălalt n'o exprimam prin vorbe, ci prin fapte: darul unor desene sau a câte unui tablou, încredinţarea jurnalului pe care-l ţinea pentru el, sfaturile pe care le schimbam atunci când unul dintre noi trebuia să ia o hotărâre importantă, interesul pentru ce ni se întâmpla sau demersurile pe care le puteam întreprinde pentru a ne ajuta unul pe altul în împrejurări dificile. Adesea, Pallady îmi spunea: "Nu înţeleg de ce nu eşti membru al Academiei când atâţia alţii, mai puţini vrednici, s'au strecurat acolo." Făcea aluzie la G. Oprescu.

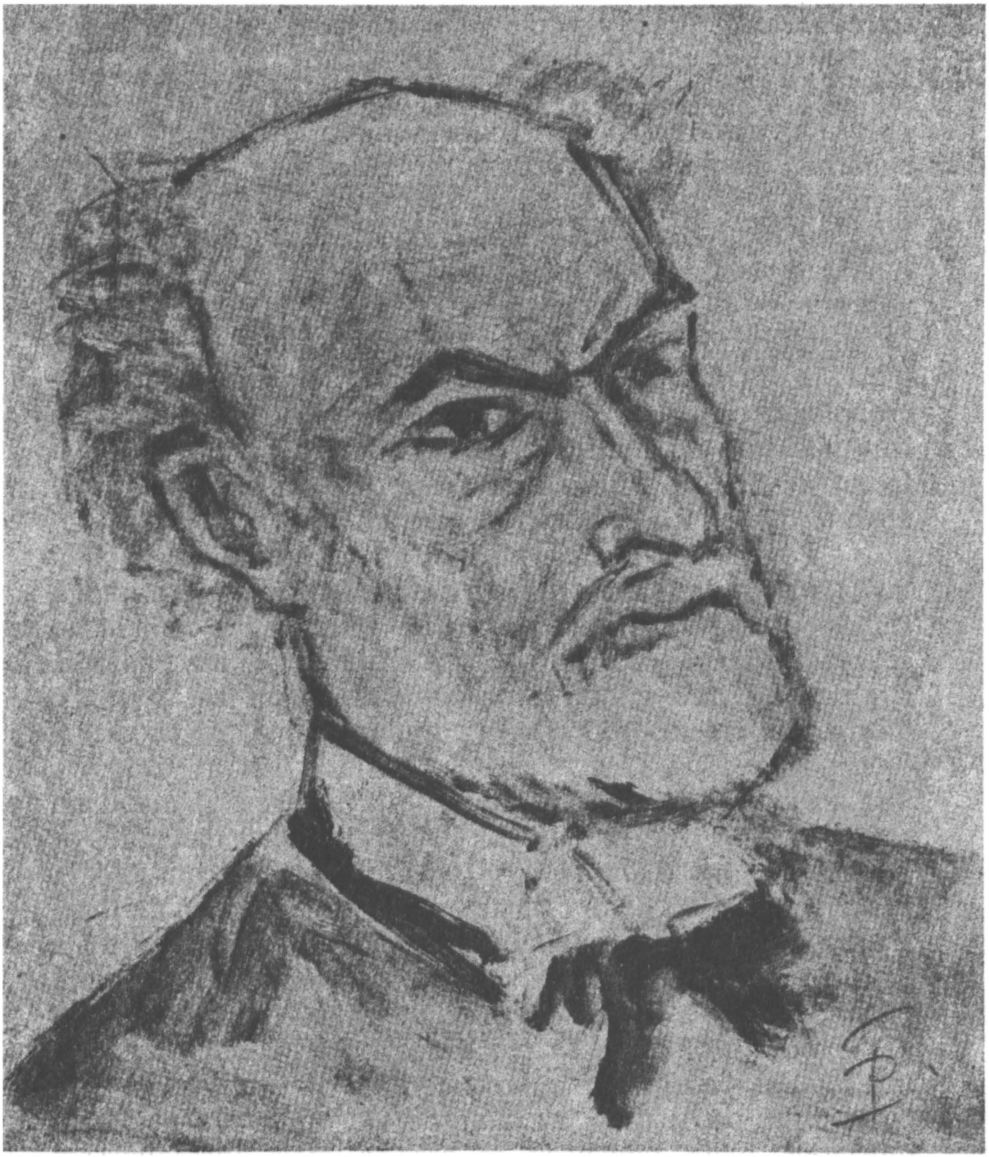
Când, prin anul 1953, lipsit de mijloace şi considerat ca şef al formaliştilor, Pallady n'a mai putut expune la Saloanele organizate de Uniunea Artiştilor Plastici şi o ducea foarte greu, l'am convins pe Directorul Artelor Plastice Marin Mihalache să-l viziteze în odăiţa lui din piaţa Lahovary, să-i vadă lucrările şi să-i acorde un ajutor. Între marele boier Pallady şi ţăranul fost cazangiu, ajuns la conducerea vieţii noastre artistice, s'a aflat imediat o punte de înţelegere. Cu bunul lui simţ, deşi lipsit de pricepere, Mihalache şi-a dat imediat seama că se afla în faţa unui mare artist, i-a cumpărat personal două desene colorate şi i-a acordat o pensie lunară de 2000 lei. Un an mai târziu, a avut curajul de a organiza o expoziţie Pallady într'un pavilion din Parcul Herăstrău, iar în 1956, când Pallady a împlinit 85 de ani, a prezentat o mare expoziţie retrospectivă în sălile Muzeului de Artă al R.P.R., care a însemnat un adevărat triumf pentru arta românească.

Aveam amândoi aceleaşi preferinţe artistice în pictură şi sculptură, în muzică şi în literatură. Dar câteodată nu

împărtăşeam judecata lui asupra unor contemporani. Despre Gh. Petraşcu, Pallady spunea: "Nu face artă, ci numai pictură", şi eu, care scrisesem o carte despre Petraşcu, nu puteam fi de acord. Avea o intransigenţă morală şi artistică pe care o socoteam excesivă. Dar tocmai această exigenţă excesivă, pe care şi-o aplica şi faţă de sine, îi definea personalitatea. Părea un om din alte vremuri, rătăcit într'o lume pe care nu putea nici s'o înţeleagă, nici s'o admită. Aplica deviza lui Leonardo da Vinci: "Se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo."

Nu-mi mai amintesc în ce împrejurări şi când l'am cunoscut pe Pallady. Dar încă dela expoziţia sa din 1925 la galeria Morin-Benezit din Paris am fost cucerit de pictura lui cu discrete armonii de griuri în surdină, într'o atmosferă de tăcere, de poezie, de visare. L'am întâlnit desigur la una din expoziţiile sale din sala Ateneului din Bucureşti în 1929, 1933, 1935 sau 1937, despre care am publicat cronici entuziaste în Rampa dar adevăratul contact a intervenit abia la galeria Căminul Artei, pe care am deschis'o în primăvara anului 1942. Atunci am început să stăm cu adevărat de vorbă, să ne cunoaştem mai bine şi să ne regăsim pe aceaşi lungime de undă. Dela el am învăţat cum să văd un tablou din punct de vedere pictural, cum să-i deslusesc calităţile şi defectele, cum să-i pătrund taina din adânc. Lui Pallady îi plăcea să spună: "Una e să priveşti un tablou şi alta e să-l vezi. Mulţi au ochi, dar puţini ştiu să vadă". În această privinţă, pot spune că adevăraţii mei mentori artistici, aceia care m'au călăuzit, cu sfaturile şi pilda lor pe drumurile aride ale artei, au fost Brâncuşi şi Pallady. Lui Brâncuşi i-a fost deajuns o singură noapte de minunate povestiri despre viaţa şi experienţele lui pentru a ne converti, pe Comarnescu şi pe mine, în adepţi şi promotori entuziaşti ai operei sale. Cu Pallady am dus un dialog care a durat 14 ani şi în care s'a dăruit pe sine cu o admirabilă sinceritate.

Dacă monografia pe care am scris'o în 1944 despre Pallady rămâne una dintre cele mai bune lucrări din opera mea şi n'a fost întrecută până acum de nici una din cărţile care s'au publicat despre el în cei 45 de ani care au trecut dela apariţia ei, aceasta se datorează sentimentului de prietenie şi încrederii depline care a existat între noi. Această monografie a prezentat pentru prima dată în literatura noastră de artă un plan bine întocmit alcătuit dintr'o



Theodor Pallady, Autoportret, 1945

introducere şi două capitole unul consacrat vieţii artistului, celălat operei sale, urmate de un catalog cuprinzând 215 tablouri şi desene de Pallady cu toate datele muzeologice necesare identificării lor (dimensiunile, materialul pictat, suportul, tehnica, locul semnăturii, colecţia în care se afla lucrarea). Întrunirea în acelaş volum a textului scris pe înţelesul tuturor şi a materialului documentar care se adresa numai specialiştilor a fost o iniţiativă fericită pe care am aplicat'o în 1956 la monografia Luchian şi apoi, la Paris, la monografiile din colecţia Les Grands Sculpteurs, din 1963 până în 1975. Am complectat partea documentară cu o cronologie, o listă de expoziţii şi o bibliografie care a ajuns să cuprindă sute de titluri (la monografia Rodin din 1967 am trecut de 500 de titluri dintre care 104 reprezentau cărţile apărute despre Rodin din 1892 până în 1967 în 14 ţări).

Pentru monografia Pallady n'am găsit editori. Războiul nu se sfârşise, armatele române se mai luptau încă în munţii Cehoslovaciei, situaţia politică nu se clarificase şi nimeni nu se gândea să editeze cărţi de artă în ediţii pentru bibliofili. Era o adevărată aventură şi tocmai de aceea am fost ispitit s'o încerc. Am creeat propria mea editură Căminul Artei, care a funcţionat până la sfârşitul anului 1947, când a fost...naţionalizată ca toate editurile şi în acest interval am reuşit să public cinci monografii: Pallady de Ionel Jianu (1944), Tonitza de Ionel Jianu (1945), Iser de Eugen Crăciun (1945), Francisc Şirato de Petru Comarnescu (1946), Luchian de Ionel Jianu (1947). A fost o epocă de fervență activitate, căci toată editura nu avea decât un personal de doi oameni: eu şi Dyspré Paleolog, care se ocupa de prezentarea şi de realizarea tehnică a tipăriturilor. Partea redacţională, tehnoredactarea şi machetarea, alegerea reproducerilor şi calibrarea lor, corecturile pe şpalturi şi bunurile de tipar, finanţarea şi difuzarea, toate rămâneau în sarcina mea. Încredinţasem conducerea galeriei de artă cumnatului meu Radu Giroiu iar eu, în aceşti ani, nu m'am ocupat decât de biroul meu de avocatură şi de contencioasele pe care le aveam, de revista Lumină şi Coloare pe care am înfiinţat'o în 1945 şi care a durat până la sfârşitul anului 1947, când a apărut al treilea număr, şi bine înţeles de editura Căminul Artei. A fost una dintre cele mai pasionante şi mai rodnice aventuri din viaţa mea.

Nici editura, nici revista nu s'au bucurat de nici o subvenţie sau sprijin din partea oficialităţii.

Fără nici un ajutor, editura Căminul Artei şi revista n'au dispărut din lipsă de mijloace, ci în urma hotărârii politice de a desfiinţa orice întreprindere particulară în domeniul publicaţiilor, instituind un monopol de Stat.

Din numeroasele mele scrieri despre Theodor Pallady am ales un studiu Amintiri despre Pallady apărut în revista Destin no. 21-23 din 1971, un articol intitulat Mărturii: Pallady pe care l'am publicat în revista Lumină şi Coloare no. 2/1946 şi câteva fragmente din monografia mea din 1944 pentru a oferi o imagine vie a acestui mare artist.

Sunt vreo treizeci de ani de când l'am cunoscut pe Theodor Pallady. Venise dela Paris, unde locuia de vreo jumătate de veac, pentru a face o expoziţie de pictură la Ateneul Român. L'a prins războiul în Bucureşti şi n'a mai apucat să se întoarcă la Paris.

Prietenia noastră s'a înfiripat însă abia prin 1942, la Căminul Artei. A fost cea mai autentică, mai adevărată şi mai frumoasă din câte mi-a fost dat să trăiesc.

Înfiinţasem, la începutul anului 1942, împreună cu Ecaterina Dulfu şi Marc Haldner, o galerie de artă care nu şi-a avut perechea în Bucureşti. În clădirea Cretzulescu din Calea Victoriei, construită de arhitectul G.M. Cantacuzino, organizasem nişte săli de expoziţie pe două niveluri, în duplex. O lumină prielnică intra prin cele două ferestre mari, de vreo cinci metri înălţime, situate faţă în faţă. În sala de jos se afla o masă florentină cu câteva fotolii în formă de x şi o perdea de catifea cenuşie cu reflexe argintii, care despărţea rezerva de tablouri de restul galeriei. Totul fusese proectat cu un gust rafinat, în discrete armonii reci de lumină şi culoare, de architecta Violeta Stark.

În scurtă vreme, Căminul Artei a devenit locul de întâlnire preferat al artiştilor, colecţionarilor şi criticilor de artă. Pallady venea în fiecare zi să afle ultimile ştiri dela Radio Londra şi să-şi întâlnească prietenii colecţionari, pe Lazăr Munteanu, Zambaccian, dr. I. Dona, Emil Ottulescu, inginerul Laserson, Al. Rosetti, C. Baziliade, Apostol, doctorii I. Garoiu şi Siligeanu şi atâţia alţii! Printre prietenii galeriei

se numărau artişti de vază ca G. Petraşcu, Iser, Şirato, Steriadi, Henri Catargi, Alexandru Ciucurencu, Ion Ţuculescu, Ion Jalea, Corneliu Medrea, Militza Petraşcu, Lucia Demetriade Bălăcescu, Merica Râmniceanu, Nutzi Acontz, Magdalena Rădulescu, etc.

Din rândurile tinerilor artişti de pe vremea aceea au expus la Căminul Artei Ion Mirea (căruia i s'a decernat şi premiul instituit de galerie pentru cea mai bună expoziţie a anului), Horia Damian, Al. Istrati, Ion Vlad, Dimitrie Demu, Ion Gr. Popovici, W. Siegfried, Gh. Voinescu, Mira Davidoglu, Dem. Berea, Al. Ţipoia, Costin Ioanid, Ion Murnu, etc.

De altfel nu oricine era primit să expună. Se făcea o selecţie severă printre numeroşii solicitanţi atraşi de prestigiul galeriei şi de condiţiile avantajoase acordate artiştilor, cărora nu li-se cerea nici o chirie pentru sală, ci li-se reţinea numai o cotă de 20 la sută din preţul tablourilor vândute în expoziţie. În felul acesta, galeria prelua riscul tuturor cheltuielilor, în cazul în care nu se vindea nici un tablou.

Pallady a avut expoziţii personale la Căminul Artei în fiecare an începând din 1943 până în primăvara anului 1947 şi a participat la toate expoziţiile colective organizate de galerie. Tablourile sale aveau din ce în ce mai multă căutare şi la ultimile sale două expoziţii au fost vândute chiar în ziua vernisajului toate lucrările expuse.

Înainte de vernisaj, Pallady aştepta cu emoţie vizita fostei sale soţii - Jeana Ghica - cu care rămăsese bun prieten, preţuindu-i mult judecata asupra artei sale.

Poeţii, scriitorii, actorii, gazetarii şi în deosebi tineretul, aflau la Căminul Artei o atmosferă vie în care sclipeau vorbele de duh, se încingeau discuţii aprinse, se schimbau idei despre artă. Îndrăzneala în actul de creaţie şi experienţele inovatoare erau cu deosebire încurajate. Prima expoziţie a grupului suprarealist din România - cu un nud negru, decapitat, în vitrină - a produs senzaţie în lumea artistică bucureşteană. Ştefan Baciu a evocat cu multă emoţie climatul spiritual dela Căminul Artei într'un articol publicat în 1945. Şi astăzi încă mai sunt artişti care-şi amintesc de «epoca dela Căminul Artei».

Expoziţiile colective pe temă dată ca Florile, Portretul, Nudul, Peisajul, Natura Moartă în pictura românească reuneau tablouri de Nicolae Grigorescu, Ştefan Luchian, Ion Andreescu,

Petrașcu, Pallady, Tonitza, Șirato, Iser, Ciucurencu alături de lucrări ale unor artiști mai tineri și atrăgeau o afluență considerabilă. Uneori se strângea atâta lume încât o parte era nevoită să aștepte afară până ce se făcea loc să intre.

Pallady sosea la galerie cu o precizie de cronometru. Locuind în apropiere, la hotelul Paris din strada Academiei, venea să facă un popas la Căminul Artei înainte de a se duce să prânzească la restaurantul Continental depe calea Victoriei, unde își avea masa rezervată.

Îl văd parcă și acum apărând pe ușă, cu ținuta lui mândră, dreaptă, de o ascetică slăbiciune, cu pălăria neagră cu boruri mari, rotunde, cu haina cărămizie și pantalonii cadrilați, gulerul scrobit și cravata papillon pestriță. De bastonul cu cap de fildeș nu se despărțea decât pentru a-l schimba cu umbrela cu cap de pasăre și uneori se amuza schițând cu ele în aer figuri de duel. Purta la vestă un breloc vechi de argint de care era legat un ceasornic din alte vremuri, imens, care-și suna sferturile, jumătățile și orele cu un clinchet cristalin. Trăsăturile nobile si riguroase ale feței, construită din planuri unghiulare, barba albă, mică, rotunjită, fruntea mare, arcuită, cu tâmplele trase, linia subțire, uneori plină de sarcasm a buzei de jos, toate îi dădeau o înfățișare care-l deosebea dela prima vedere de ceilalți oameni.

Cu cei cărora le acorda prietenia sa, Pallady era de o fermecătoare curtoazie, simplu, sincer, plin de vervă, cordial și mărinimos. Dar numărul acestora era foarte restâns. Cu ceilalți se purta prost, era de o agresivitate aproape brutală. Replicile sale necruțătoare erau celebre și făceau adesea înconjurul Bucureștiului și deliciile amatorilor de vorbe de duh. Unui ofițer neamț, care-i ceruse voie să se așeze la masa lui dela Continental, Pallady îi spusese răspicat: « Nu, domnule, acesta este spațiul meu vital!» Aluzia la teoria nazistă a spațiului vital, menită să justifice pretențiile lui Hitler la expansiuni teritoriale, însemna un act de curaj pe vremea aceea, deoarece exprima o hotărâtă ostilitate.

De altfel, Pallady era foarte curajos și nu ținea niciodată seama de riscurile atitudinilor sale semețe. Într'o zi se anunțase vizita lui Ică Antonescu, vice-președintele Consiliului de miniștri, la Căminul Artei. Agenții Siguranței procedaseră la evacuarea sălii, dar Pallady rămăsese pentru că era tocmai o expoziție a sa. Când a venit Antonescu, doamna

Dulfu i-a spus: «Domnule Preşedinte, daţi-mi voie să vi-l prezint pe maestrul Pallady». -«Dar, Dumnealui cine-i?» a întrebat Pallady aruncând de sus, peste umăr, o privire ucigătoare vice-preşedintelui Consiliului de miniştri şi întorcându-i spatele.

În scara sa de valori, un politician preţuia mult mai puţin decât un artist şi doamna Dulfu greşise prezentându-l pe Pallady lui Antonescu. Ar fi trebuit să procedeze invers.

Palldy nu era îngâmfat, dar avea conştiinţa valorii şi a demnităţii sale de artist.

De trei ori i s'a oferit Legiunea de Onoare şi de trei ori a refuzat-o declarând: -«Nu admit să-şi permită cineva să mă decoreze!» Dar atunci când i s'a propus să fie profesor de pictură la Şcoala de Bele Arte, a răspuns modest: -«Cum vreţi să învăţ pe alţii ceeace nici eu nu ştiu?»

Altădată a mărturisit: -«Nu mă simt umil decât în faţa artei!»

Când .mă găsea singur la Căminul Artei îi plăcea să-şi depene amintirile din cei 50 de ani petrecuţi la Paris. Luasem obiceiul să le notez în fiecare seară, deoarce Pallady nu mi-ar fi îngăduit să le însemn pe loc, în faţa lui.

Aceste însemnări mi-au fost de mare folos la întocmirea monografiei Pallady, în toamna anului 1944, deoarece reprezentau mărturii prinse pe viu.

I-am dat lui Pallady textul să-l citească, înainte de a fi trimis la tipar, şi el a fost de acord, cu o singură excepţie: mi-a cerut să suprim un paragraf privitor la o amintire sentimentală. Mi-a spus atunci: -«Putem să împărtăşim şi altora bucuriile, dar suferinţa ne aparţine, e numai a noastră!»

Cred că acum, după mai bine de un sfert de veac, pot reconstitui povestea suprimată atunci, fără a trăda memoria lui Pallady.

«Era într'o după amiază de toamnă târzie, către amurg. Ne aflam singuri la Căminul Artei şi vorbeam despre grădina Luxemburg din Paris când, deodată, Pallady a scos din portofel o hârtie îngălbenită de vreme şi mi-a dat s'o citesc. Era o scrisoare de despărţire trimisă de o femeie care trăgea să moară. Îi mulţumea lui Pallady pentrucă îi redase încrederea în oameni prin bunătatea şi mărinimia lui. Ştia că sfârşitul i-se paropia şi înainte de a închide ochii voia să-l binecuvânteze.

-Cunoşti povestea Suzanei? m'a întrebat Pallady şi fără a mai aştepta un răspuns a continuat: Cu ani în urmă, mă aflam într'o dimineaţă pe o bancă în grădina Luxemburg. Am văzut deodată în faţa mea o femeie tânără, distinsă, cu trăsături frumoase, dar cu privirea pierdută, desnădăjduită. M'am apropiat, am intrat în vorbă şi în scurt timp i'am aflat povestea. Era din Marsilia. Plecase de acasă pentru o aventură de dragoste. Prietenul ei a părăsit-o după câtva timp. A rămas fără mijloace şi a vrut să se reîntoarcă la părinţii ei, dar aceştia au refuzat s'o primească. Sosise chiar în dimineaţa aceea la Paris şi nu ştia unde să se ducă. Era singură pe lume şi nu vedea nici o scăpare. Am luat-o la mine. Ani de zile mi-a pozat ca model. Era o fiinţă blândă, supusă, care putea să stea ceasuri întregi nemişcată. Ne înţelegeam de minune. O poţi recunoaşte în atâtea din tablourile mele. După câţiva ani, a căzut bolnavă. Am dus'o prin clinici şi spitale, am făcut tot ce-mi stătea în putinţă s'o salvez. Zadarnic! Suferea de cancer. Aceasta e ultima ei scrisoare înainte de a muri».

Am văzut atunci, pentru prima şi ultima oară, o lacrimă printre genele marelui artist. O lacrimă pe care şi-a şters'o pe furiş.

După ce Căminul Artei a fost desfiinţat la sfîrşitul anului 1947, Pallady a acceptat să prânzească o dată pe săptămână la noi, în Bulevardul Dacia.

Silit să părăsească odaia pe care o avea la hotelul Paris, fusese găzduit de pictorul Henri Catargi în casele părinteşti din piaţa Lahovari. Când această proprietate a fost naţionalizată şi Henri Catargi nevoit să se mute, Pallady a refuzat categoric să plece şi atunci autorităţile n'au îndrăznit să evacueze cu forţa un bătrân de 77 de ani, care impunea prin dârzenia şi prestigiul său.

Locuia în fundul curţii, într'o odaie de servicu dela etajul I, unde de multe ori l'am găsit stând la fereastră şi privind paltinul bătrân care se ridica în faţă.

Pallady suna la uşa noastră in fiecare Vineri la ora unu precis. Îl vedeam uneori cum se plimba prin faţa casei aşteptând să se facă ora unu. Exactitatea era la el un fel de politeţe.

Vegetarian de peste o jumătate de veac, nu mânca decât supe, legume, brânzeturi, prăjituri şi fructe. Era frugal şi îşi socotea întotdeauna numărul de calorii de care avea

nevoie pentru a subsista. Spunea: «Omul trebuie să mănânce ca să trăiască, nu să trăiască pentru a mânca!» Paharul de vin roşu era însă nelipsit de la masa lui. Bea în fiecare zi câte o jumătate de litru căci, după cum îi plăcea să spună: «Vinul roşu e laptele bătrânilor».

După ce terminam masa, îşi scotea carnetul de schiţe din buzunar şi începea să deseneze. La plecare, ne oferea desenul. Uneori ne poftea să alegem un desen din mapele în care le păstra. Îmi amintesc că una purta titlul «Par monts et vaux». Ne-a dăruit astfel o serie de autoportrete şi de nuduri în interior, pe care le-am avut ani dearândul în colecţia mea.

Nu-i plăceau copiii. Sgomotul şi agitaţia lor îl iritau. Soacrei mele, care i-a spus că avea patru copii, i-a răspuns: - «Oh, Madame, quelle horreur!»

Îl chinuia nevoia de perfecţiune. Nu putea să suporte o greşeală pe care o vedea într'un tablou. De multe ori şi-a răscumpărat propriile lucrări din alte colecţii, când îşi dădea seama că avea ceva de schimbat la ele. Într'o zi a corectat portretul pe care mi-l făcuse Ciucurencu, reducând cu creionul marginea frunţii. Când i-am atras atenţia că n'avea dreptul de a interveni în tabloul altuia, mi-a răspuns: -«i-am făcut un servicu. Nu-i aşa că acum e mai bine? E un blestem să ai întotdeauna dreptate!»

Nu ţinea la bani, dar ţinea la preţul tablourilor sale. Era în stare să piardă averi la jocul de cărţi, la Jockey Club, fără să-i pese. În schimb, când cineva voia să se tocmească pentru un tablou, se supăra şi îl refuza categoric.

În toamna anului 1940, inginerul Lasenson l'a întrebat câte tablouri i-ar da pentru un milion de lei.

-25! i-a răspuns Pallady.

-40! a cerut Laserson.

Pallady s'a supărat şi n'a mai vrut să-i vândă nimic. Cu greu au izbutit prieteni comuni să-l convingă să primească milionul în condiţiile fixate de el.

Pe urmă au devenit prieteni. Laserson a ajuns să aibă peste o sută de tablouri de Pallady în colecţia sa în care figurau şi vreo 150 de pânze de Petraşcu, 100 de Iser şi tot atâtea de Ciucurencu. Prin anul 1945, colecţia Laserson ajunsese una dintre cele mai importante din ţară. Din păcate, după moartea inginerului Laserson, în 1946, tablourile au fost dispersate de moştenitori.

Neavând destul loc în odaia dela hotelul Paris, Pallady își păstra tablourile la Muzeul Kalinderu, al căui director era prietenul său Jean Steriadi. Cum n'avea încredere în bănci, își ascundea banii în șasiurile pânzelor. Când, în August 1944, muzeul Kalinderu a fost lovit de bombele incendiare lansate de aviația germană asupra Bucureștiului, au ars 174 tablouri de Pallady și toți banii ascunși în șasiuri.

Pallady a primit cu multă seninătate această lovitură. De altfel spunea: -«Mi-aș dori o moarte a mea: un autodafe alcătuit din toate tablourile mele, un rug imens deasupra căruia m'aș așeza după ce i-aș fi dat foc.»

Din 1948 până în 1953, Pallady a dus-o foarte greu. A suferit însă lipsurile cu o demnitate exemplară, fără să se plângă și fără să ceară nimănui nimic.

În 1953 i s'a acordat o pensie de onoare de 2000 lei pe lună. N'a folosit pentru el decât 500 lei, iar restul l'a împărțit regulat prietenilor săi în nevoie, care veneau la sfârșitul fiecărei săptămâni să-și primească plicul cu bani. Niciodată n'a vorbit altora despre aceste ajutoare. Știa să fie discret în binefacerile lui.

Întocmise și un testament, prin care instituia ca executori testamentari pe K. H. Zambaccian, pe doctorul Mircea Iliescu și pe mine. Testamentul a dispărut în noaptea morții sale și de atunci nimeni nu i-a mai dat de urmă.

Până pela vârsta de 80 de ani, Pallady și-a păstrat o memorie prodigioasă. Era în stare să recite, fără greș, poezii întregi de Baudelaire, Mallarmé, Paul Valéry sau pagini din Villiers de l'Isle.

De câte ori ne certam asupra exactității unui vers, verificarea textului arăta că el avea dreptate.

Îmi amintesc de o poezie de Mallarmé, care se sfârșea astfel:

Mais chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien.

Eu susțineam că între «creux» și «néant» trebuie adăugat «du», iar Palldy mă contrazicea. Până la urmă am căutat cartea și am constatat că versiunea lui era cea adevărată.

Printre autorii săi preferați, cei mai de seamă erau Balzac, Stendhal, Flaubert și Proust.

Intr'o zi mi-a mărturisit: -«Dacă n'aș fi pictat, mi-ar fi plăcut să scriu, să găsesc cuvântul potrivit care să-mi exprime clar gândul într'o ordine riguros firească. Acum, e prea târziu să mai încep. Totuși, în Notele mele, am însemnat observațiile culese, învățămintele, gândurile și tot ceeace aș fi putut pune în cartea vieții pe care aș fi dorit s'o scriu».

Cultura lui Pallady nu se oprea numai la literatură și la arta plastică. Era și un fin meloman, fervent admirator al lui J. S. Bach, Beethoven și Mozart.

Apostol, chelnerul lui dela restaurantul Continenatl, avea cea mai bogată discotecă de muzică clasică din București. În cele două încăperi mici ale casei sale din Dealul Spirei, pereții erau acoperiți cu tablouri de Nicolae Grigorescu, Luchian, Andreescu, Pallady, Petrașcu, Tonitza. Marea bucurie a lui Apostol era să ne primească în căsuța lui și să ne ofere câte un concert condus de cei mai mari dirijori din lume, înregistrat pe plăcile lui de magnetofon. Rareori am întâlnit un om mai pasionat pentru artă, un om care să facă mai multe sacrificii pentru colecția lui de artă. Mergea pe jos la slujbă, până în calea Victoriei, pentru a economisii banii necesari unui tablou pe care «pusese ochii». Pallady asista uneori la audițiile date de Apostol. Se așeza într'un colț, pe laviță și asculta cu smerenie. Dublul Concert de Bach, cântat de George Enescu și de Menuhin sau sonatele lui Bethoven interpretate la pian de Walter Kempf îl încântau. Mai era, printre bucățile noastre preferate, și Sonata de Cesar Franck pentru vioară și pian, cântată de Menuhin și de sora sa Hepzibah, căreia îi ziceam «Sonata lui Vinteuil» din Proust. Dialogul dintre vioară și pian ni-se părea de o sfâșietoare frumusete. Pallady însă nu suporta mai mult de două sau trei bucăți. După ce le asculta pleca și dacă îl însoțeam, mergeam multă vreme pe jos, în tăcere.

Tot depănând amintiri despre Theodor Pallady, îmi dau deodată seama că s-au împlinit acum, în luna August, patrusprezece ani de când ne-a părăsit.

Încă în iarna anului 1955, Pallady începuse să sufere de un fel de istovire, care-l împiedica să mai iasă din casă. În primăvara lui 1956, am vrut să-i sărbătorim împlinirea a 85 de ani prin organizarea unei mari expoziții retrospective a operei

sale. Expoziția nu s'a putut deschide decât pela sfârșitul lui Iunie. Pallady n'a vrut să vină la vernisaj. Îi propusesem să-l aducem într'un scaun rulant. A refuzat. Nu voia să arate și altora infirmitățile sale. Seara, după vernisaj, ne-am dus la el să-i povestim cum se petrecuseră lucrurile. Fusese un triumf. Am văzut oameni plângând în fața tablourilor sale care afirmau valorile permanente ale artei românești, în ciuda vremelnicelor svârcoliri ale istoriei. În strălucirea de lumină și culoare a pânzelor sale se relua firul marilor tradiții ale artei românești de la Nicolae Grigorescu și Ștefan Luchian până în zilele noastre. Pallady ducea mai departe aceste tradiții și le dădea o viață nouă.

În seara aceea, Pallady a putut întrevedea, în emoția noastră, semnificațiile profunde ale izbânzii sale.

În zilele următoare l'am vizitat mai des, pentru a-i aduce ecouri ale entuziasmului stârnit de expoziție. Îi făceau o vădită plăcere.

Luasem obiceiul de a mă opri la el în fiecare seară în drum spre casă. În August, ziua e lungă și întunericul nu se lasă decât pela ceasurile nouă.

Într'o Miercuri seara l'am găsit mai vlăguit ca de obicei. Mi-a cerut să-mi apropiu scaunul de patul lui, mi-a luat mâna și mi-a ținut-o într'a sa. Mi-a făcut semn să nu vorbesc. Nu știu cât timp a durat tăcerea. Într'un târziu am simțit o strângere de mână, ușoară, și l-am auzit șoptindu-mi: -Acum pleacă, adio!

În noaptea aceea și-a dat sfârșitul. S'a stins ca o lumânare. Și pustiul din inimă mi-a spus că am pierdut un mare prieten.

Paris, August 1970.

Text apărut în revista Destin nr. 21-22-1971

...Arta e esența vieții; e pentru mine, viața eliberată de toate inutilitățile, care nu înseamnă decât umplutură.

...Opera de artă? Proporții. Ritm. Armonie. Într'un picior, cu toate deformările, urâțenia cuprinde în ea frumusețea piciorului ideal. E sarcina mea s'o reconstitui. Urâtul nu e decât un frumos virtual.

...În artă, instinctul e un punct de pornire. E ceeace se numește talent înnăscut. Dar oricât ar fi de mare acest talent, trebuie ca spiritul să intervină și să-l folosească.

...De fiecare dată când mă despart de un tablou, mă simt deposedat. "Vei face altele", mi-se spune; "altele", cred ei, care să-l înlocuiască pe cel care pleacă. Dar nu își dau seama că fiecare tablou e pentru mine unic pentrucă înfățișează pulsațiile clipei când l'am făcut, împlinirea unui sentiment trăit.

...Să nu ceri altora, ceeace pretinzi dela tine.

...Singurul lucru care mă interesează e arta, în special pictura, și mai ales a mea, pe care o analizez și o critic fără nici o prejudecată. Acceptasem cu stoicism pierderea celor 174 de tablouri care au ars la Muzeul Kalinderu unde le depozitasem. Iată că încep să regret dispariția lor. Le revăd cu calitățile și defectele lor, pe care aș fi vrut să le îndrept. Și acum, când mă aflu în fața unuia din vechile mele tablouri, nu mă pot reține de a cere celor care îl posedă să mi-l încredințeze ca să-l refac.

...Sunt de 17 zile în expoziția mea, unde-mi petrec timpul înconjurat de tablourile mele pe care le privesc și le analizez. Știu acum ce-i lipsește fiecăruia și ce calități are. Ceeace mă uimește e interesul pe care-l suscită și faptul că se găsesc amatori care să le cumpere. Căci, în fond, aceste tablouri nu prezintă un interes real decât pentru mine. Sunt pietrele albe care-mi hotărnicesc drumul vieții și care înseamnă, fiecare, o fărâmă din sufletul meu.

...I-se impută artistului egoismul său. Dar cum să nu fie egoist, când el se află în marginea vieţii, când nu trăeşte decât pentru arta sa şi tot restul se reduce numai la ceeace e inevitabil? Căci artistul va sacrifica şi dragostea şi prietenia şi familia dacă acestea devin stavile în drumul său. Oare pentru un artist arta nu e singura raţiune de a fi? Şi opera, creaţia sa, nu e decât expresia fiinţei sale, redată prin sensibilitatea călăuzită de spirit.

...Sunt opt zile de când obiectele acestea stau pe masă şi le-am schimbat de atâtea ori locul fără ca rânduiala lor să mă satisfacă. Dar azi, când am intrat în odaie, mi-am aruncat fularul pe masă şi deodată ele s'au îmbinat într'o compoziţie neaşteptată. Rămâne acum să le mai pun în acord cu suprafaţa albă care ar trebui să fie violetă.

...Mă duc deseori în Cişmigiu să-mi regăsesc copacii mei, scaunul meu, amintirile mele... Şi florile pe care le foloseam ca să-mi colorez cu sucul lor schiţele. Dar iată că păpădiile i-au împlinit şi deschis pămătuful. Iar socul a înflorit cu o lună mai devreme.

...Asemănarea în artă nu prezintă decât un interes trecător. A nu depăşi asemănarea e o inferioritate în opera unui artsit. Modelul trebuie uitat, trebuie depăşit. Artistul se serveşte de model ca de un pretexet pentru a se exprima pe sine, penru a exprima sentimentul său.

...Tot ceeace scapă voinţei poate deveni o aservire. Familia, dragostea, prietenia sunt tot atâtea servituţi. Tot ceeace scapă controlului spiritului cade in ordinea materială căreia îi aparţinem şi din care numai spiritul însufleţit de voinţă ne poate elibera. Mi se va obiecta că fără concesii viaţa nu e cu putinţă, că nimeni nu poate trăi în Absolut. Şi totuşi, pentru unii, singurul lucru care contează e absolutul.

...Când privesc opera unui pictor nu mă gândesc niciodată la a mea (m'aş simţi uneori umilit) ci numai la Pictură, încercând să rămân în afara oricăror influenţe.

...A accepta înseamnă a te supune!

...Trebue să pictez ca să omor timpul, să uit de viaţa aceasta în care nimic nu mă mai reţine.

...Marea, poate singura mea preocupare, e de a mă elibera de orice prejudecată, de orice influenţă, de orice idee preconcepută. Să privesc oamenii şi lucrurile în faţă şi să mă judec şi pe mine fără nici o indulgenţă. Azi m'am pedepsit singur pentrucă am săvârşit o nedrepate.

...Am fost la ceasornicar să văd pendula pe care am dat'o la reparat. Împreună cu pictura, e tot ce mă mai interesează încă, uneori. Pare surprinzător, dar sunt unele ceasornice vechi de 20 până la 250 de ani care merg încă foarte bine. Au bătut orele naşterii şi morţii pentru mai multe generaţii şi nu s'au oprit. Oare nu e emoţionant? Am şapte ceasornice vechi, pe care le întorc în fiecare seară. Şi toate merg la fel, cu variaţii neînsemnate. Au aerul să spună; "nous ne sommes pas à quelques minutes près."

...Fiecare ne ajută să trăim. Unii făcându-ne să ne revoltăm prin felul lor de a fi într'o anumită împrejurare, alţii provocându-ne admiraţia, printr'un gest. Unii prin bunătatea lor, alţii prin josnicia lor. Toţi fac să vibreze în noi strune care ar fi rămas inerte, fără ei. Şi prin mijlocirea lor ajungem să ne descoperim pe noi înşine, să ne cunoaştem.

...Atunci nu crezi în nimic? În nimic în afară de ceeace pot controla cu raţiunea care îmi îngăduie să mă orientez prin toate labirinturile minciunilor.

...Joc foarte rar, dar atunci când joc, vreau să câştig. Nu câştigul mă interesează, ci lupta.

...Dacă nu ne cunoaştem pe noi înşine, cum putem pretinde să-i cunoaştem pe celalţi? Fiecare poartă în sine o lume a sa, necunoscută, pe care împrejurări nevăzute ne îngăduie uneori s'o întrevedem şi de care nu suntem răspunzători, nefiind decât un simplu accident.

...Oare viaţa e adevărata realitate sau moartea? Dar visul? Nu e el o imagine a vieţii eliberată de orice umplutură?

Căci dacă în vis totul e esență, în viață totul e supus concesiilor inevitabile și josniciilor. Ah, dacă aș putea cunoaște cu două-trei zile înainte data morții mele, pentru a putea face să dispară tot ceeace n'a avut rost să existe decât pentru mine, toată această claviatură pe care numai eu pot s'o descifrez...

...Viața nu mai e pentru mine decât o lungă agonie, în așteptarea sfârșitului. Nu e oare o agonie indiferența aceasta față de orice, din care abia, câte odată, mă mai distrag rarele clipe petrecute în fața tablourilor mele îndulcindu-mi suferința vieții? Viața, această vastă comedie în care fiecare joacă un rol.

La chair est triste, hélas
Et j'ai vu tant de choses!
Fuir là bas, fuir
Dans le néant vaste et noir!

...Am împlinit 75 de ani și mai trăiesc încă în lumea aceasta în care nimic nu mă mai reține. Arta, care-mi fusese până acum ultimul refugiu, mi-a devenit o povară. Mi-o impun ca o datorie și de fiecare dată când lucrez mă tem să nu mă repet, să nu-mi dau seama că am încetat de a mai creea...

...Nu trece o zi fără să am mai multe conflicte cu oamenii. Oare n'o fi din vina mea?

Aceste file de caiet intim, culese și traduse de mine din limba franceză, surprind câteva momente de intimitate, în care gândurile, îndoileile și părăsirea oricărei nădejdi sunt transcrise cu o emoționantă sinceritate desvăluindu-ne un nou aspect al marelui artist.

Pallady nu e un om din zilele noastre. E o figură singulară, desprinsă din alte vremi, cu alte orizonturi și alte perspective. Și-a închinat întrega viață artei și a știut să renunțe la bucuriile mărunte, să sacrifice totul nobilei sale meniri. O deosebită rigoare îi definește personalitatea, care își înalță privirea spre culmile stelare ale absolutului. Înlăturând orice compromis, nesocotind contingențele, el își realizează viziunea în pure și rafinate armonii.

"Pictura mea e jurnalul existenţei mele", spunea cândva Pallady. Dar aceasta nu înseamnă că pentru el arta e numai confesiune intimă, ci mai presus de toate e realizarea unui echilibru în care domnesc ritmul, proporţia, armonia, mijloacele de expresie a unei logici lăuntrice condusă de claritatea spiritului.

Pallady reuneşte contemplativitatea şi poezia Moldoveanului cu cerinţa de ordine, claritate, logică şi echilibru a Latinului. Artistul, care priveşte viaţa şi lumea prin prizma absolutului, cu o eroică intransigenţă, donquichotescă, e un singuratic şi un înţelept.

Am desprins din jurnalul său acest file răsleţe, însemnări şi mărturii care ne arată, sub mantia rigidă a omului, drama unui suflet rătăcit într'o lume care nu mai e a sa. Sunt simple contribuţii la înţelegrea omului, a artistului şi a operei sale.

Text publicat în revista LUMINĂ ŞI COLOARE no.2/1946

Th. Pallady si Ionel Jianu, pe Calea Victoriei, Bucuresti, 1942

Privită ca un jurnal intim al existenței sale, opera lui Pallady poate să ne dea imaginea omului și a artistului. Considerată însă ca o realitate obiectivă, ea constituie unul din capitolele cela mai interesante ale picturii române contemporane.

Făcându-și ucenicia la Paris și lucrând acolo ani îndelungați, Pallady n'a avut contact direct cu viața plastică românească. Pictura sa deschide totuși un drum nou în evoluția artei noastre și numeroși au fost aceia care l'au urmat, mai ales în ultimul deceniu.

După ruralismul tematic al lui N. Grigorescu, dominant la începutul acestui veac, Luchian a inaugurat o pictură intimă, bazată pe sensibilitate și pe accentul profund uman al unei adevărate confesiuni. Urmașii cei mai de seamă ai lui Ștefan Luchian sunt în acestă privință N. Tonitza și Pallady. Tonitza a fost exponentul unei picturi orășănești, în care omul și mai ales mizeria umană erau obiectivele principale ale picturii sale.

Pallady a adus o preocupare nouă în pictura românească: aceea a unui climat spiritual. El nu se preocupă de un obiect, nu pictează lucrurile ci numai raporturile dintre forme și culori, creind armonii subtile, făurind o ordine nouă, un echilibru cromatic, o lume stelară în care domnește poezia de cristal a numerelor de aur, a relațiilor pure și absolute. Ceeace îl interesează nu e identificarea unui obiect, ci raportul dintre lucruri care exprimă legile fundamnetale ale firii. Pentru Palldy, arta este o dialectică a calității, avându-și logica ei riguroasă, legile ei de compoziție și armonie.

Această concepție artistică explică două trăsături principale ale picturii lui Pallady: pe de o parte rolul predominant al spiritului care alcătuește și justifică până la necesitate compoziția tabloului, iar pe de altă parte corespondența intimă dintre muzică și pictură, subliniată în repetate rânduri de toți comentatorii operei sale.

În privința primei trăsături trebuie să amintim cultul pe care încă din tinerețe l-a avut pentru Leonardo da Vinci și dela care a luat principiul "la pittura e cosa mentale", ceeace

înseamna că pictura nu e atât o îndeletnicire a ochilor pentru a prinde conturul formelor, cât o îndeletnicire a minţii care se străduieşte să pătrundă tainele firii, corespondenţele care determină ritmul şi armonia unei creaţii.

Raţiunea e instrumentul prin care se exercită abstracţia calitativă, selecţia componentelor unei compozitii. "L'art n'a d'autre objet que d'écarter" spunea un discipol al lui Bergson. Şi operaţiunea cea mai grea e tocmai alegerea prin eliminare, prin simplificare, până ce se ajunge la rezultatul urmărit. Redau, din însemnările mele, următoarea întâmplare semnificativă în această privinţă:

"Într'o zi, aflându-mă în atelierul lui Pallady şi vrând să-mi pun pălăria pe masă, mă opreşte brusc:

-Ce faci? Vrei să-mi strici natura moartă?

Abia atunci mi-am dat seama că masa rotundă, acoperită cu un şal galben, cu o pană, o foaie de hârtie albă şi un vas cu flori nu e altceva decât o "Natură moartă", care aşteaptă să fie transpusă pe pânză, model inert care urma să fie transfigurat prin vraja artei.

- De multe ori îmi trebuie câteva zile ca să-mi compun un astfel de tablou pe care-l pictez apoi în câteva ceasuri!

Am înţeles atunci de ce spiritul de compoziţie al lui Pallady şi-a găsit o deplină realizare în formularea clară a logicei fireşti care exprimă esenţa unui echilibru lăuntric.

În faţa unui tablou îmi spunea altădată:

-Uită câtă neghiobie! Toate aceste dreptunghiuri puse alandala, fără nici o legătură între ele! Nu e nici o preocupare de armonie, de descifrare a raportuirle dintre forme!

E acuzaţia cea mai gravă pe care Pallady o poate aduce unui tablou. De aceea el contesta, de pildă şi valoarea lui Renoir, despre opera căruia spunea:

-Da, e pictură. Dar e numai pictură!"

Pentru Pallady, arta e în primul rând o selecţie calitativă. Artistul alege. Dar, după cum observa Baudelaire, pentru a alege trebuie să stăpâneşti. Artistul stăpâneşte materia nu prin forţă, ci prin înţelegere: pătrunde logica firească a lucrurilor, taina lor şi astfel poate să redea raporturile simple care exprimă clar armonia lor esenţială.

În redarea acestor raporturi, Pallady foloseşte de preferinţă procedee muzicale, transpuse în plastică, de pildă "leit motivul".

În tabloul Rochia galbenă, tema de galben e reluată in 9 nuanţe diferite care îşi corespund şi se îmbină cu sublinierile de roşu, alb şi verde într'o desăvârşită armonie. Procedeul muzical al leit-motivului, al folosirii unei teme, reluate şi amplificate mereu, e cunoscut. Pentru a ajunge la dominanta de galben din tabloul amintit, care culminează în tonul rochiei, Pallady porneşte dela jocul broderiilor aurite depe perdea, trece la galbenul ramei oglinzii, la cel al cărţii depe masă, la polenul florilor şi apoi reia aceeasi temă în reflectarea în oglindă a rochiei galbene, în replica pantofilor, în picioarele fotoliului pentru a sfârşi în colţul drept al podelei din primul plan. Acelaş procedeu e întrebuinţat şi în tonurile care acompaniază dominanta de galben. Albul florilor corespunde cu acela al paharului, continuă în acela al fotoliului, al interiorului cărţii depe masă, al cămăşii, al perdelei, iar roşul duşumelei continuă în acel al fotoliului, apoi în fireturile care împodobesc rochia, în reflecatrea lor în oglindă şi în roşul buzelor. Jocul acesta al corespondenţelor de culoare, al temei cromatice desvoltate după norme muzicale se desfăşoară pe un fond unitar pictat în albastru clar pe o suprafaţă mare, ca un minunat interval de tăcere într'o simfonie. Iar ritmul liniilor şi al formelor, raporturile dintre ele subliniază acest joc de corespondenţe cromatice, dând tabloului o compoziţie perfect închegată şi în acelaş timp o graţie uşoară. Compoziţia e strictă dar ea nu atinge întru nimic liberatea întregului întrucât apare firească şi necesară.

Analiza aceasta ilustrează metoda de lucru a lui Pallady şi evidenţiază fundamentul raţional al compoziţiei şi procedeul muzical al temei coloristice, reluate mereu şi amplificate ca un leit-motiv în lucrările simfonice.

Tabloul acesta e surprinzător şi prin simplicitatea lui. Dar se poate uşor vedea că această simplicitate e produsul unei sinteze, e un rezultat la care nu se poate ajunge decât prin eliminarea a tot ce era inutil. Necesitate şi rigoare. Simplicitatea e pentru Pallady un capăt de drum şi o deviză de viaţă.

Şi în acest tablou mai e ceva: e darul lui Pallady de a evoca tainele care dorm în chipurile acelea de femei tinere plutind parcă între vis şi viaţă. Mai toate figurile de femei din pânzele lui Pallady au ochii închişi sau pleoapele plecate.

Stăruie în ele ceva din taina lumii de vis, în care trupul e gata a se dărui şi în care înfloresc dorinţele în lenea lasciv㠠a aşteptării. Astfel apare, pe lângă rigoarea compoziţiei, un alt factor determinant din opera lui Pallady: sensibilitatea rafinată, facultatea de a sensibiliza imaginea pentru a crea climatul specific al operei palladiene.

Dacă ar fi rămas numai la jocul corespondenţelor cromatice şi la ritmul îmbinărilor lineare, geometrie abilă şi de mari resurse, arta lui Pallady ar fi avut un aspect schematic şi rece. Darul de a sensibiliza materia aduce însă un văl de poezie în opera sa. Lumina, în tablourile sale, e o unduire transparentă, e o prezenţă fluidă, o realitate pictată. Prin fereastra închisă în contururi geometrice, prin perdeaua uşoară, lumina intră vie, irizată, aproape palpabilă, reală, umple încăperea şi scaldă totul într'o atmosferă intimă, aproape sensuală. Lumina nu e, în opera sa, o modalitate a culorii, nici un elemnt de contrast, ci o însuşire a tonului, o valoare care sensibilizează materia.

Linia urmată de evoluţia picturii lui Pallady în ultimul pătrar de veac e atât de continuă şi lipsită de ocoluri, încât o analiză cronologică a operei sale pare inutilă. Progresul s'a realizat printr'o simplificare din ce în ce mai accentuată a mijloacelor de expresie şi printr'o luminare crescândă a tablourilor. Dela cenuşiul predominant în lucrările din Paris, el a ajuns la o lumină mai vie, mai clară, aproape cristalină. Dela poezia decadentă a umbrelor insinuante, aeriene, care însemnau gradaţii de lumină, a trecut la lumina pură care inundă tabloul. Dar concepţia artistică, viziunea asupra lumii şi a vieţii au rămas neschimbate ca şi tehnica folosită.

Într'o convorbire, Pallady mi-a declarat: "Pictura nu este pentru mine decât un mijloc de expresie. Eu nu sunt pictor, ci artist."

Această atitudine constantă îi defineşte întreaga operă. De aceea, în loc de a urma ordinea cronologică în studiul nostru vom analiza creaţia sa în diferite genuri - nudul, pictura de interior, natura moartă, peisajul, portretul - pentru a obţine o viziune de ansamblu a operei sale.

Pallady poate fi considerat ca cel mai de seamă pictor al nudului în pictura contemporană. Nimeni n'a pătruns cu

atâta înţelegere şi n'a redat mai tulburător graţia, lascivitatea, farmecul şi viaţa tainică a trupului feminin eliberat de masca vestmântului. Nimeni n'a evocat cu atâta dragoste învolburările de linii, ritmul lor, atmosfera aceea de rafinată voluptate, de nostalgică aşteptare şi dorinţă de împlinire. Pallady nu concepe nudul ca un subiect literar, mitologic sau simbolic şi nici nu urmăreşte efectele de contraste de umbre şi lumini care să pună în valoare calitatea fizică a carnaţiei. De cele mai multe ori, tema plastică e formată dintr'un ton clar, pe un ton clar, conturul trupului fiind trasat de o linie continuă , netă, hotărîtă. El nu pictează anatomia trupului ci exprimă o emoţie prin mijloace plastice. De aceea, nudurile pictate de Pallady, în atmósfera lor sensibilizată, languroasă, fluidă au ceva tulburător, rafinat, care înseamnă mai mult decât sensualitatea formei, reflectând o stare sufletească. Modelele alese de Pallady sunt femei tinere, cu picioare lungi, cu coapsa fină de alăută florentină, cu talia subţire, sânii mici, bustul înalt, trăsături armonioase. Ele sunt prezentate, de cele mai multe ori, în căldura unui interior, în poziţii firești, pe o canapea, un fotoliu, un chaise-longue sau în picioare, iar obiectele din jurul lor contribuie la crearea unei atmosfere de intimitate. Adesea o cămăşuţă fină, un amănunt discret, un şal neglijent aruncat pe un scaun, o ţigară uitată într-o scrumieră, o floare într'un vas, un pardesiu uitat în grabă sau o pălărie de bărbat sugerează o prezenţă sensibilă cu mijloace discrete, dar semnificative.

Pentru a înţelege mai bine măestria lui Pallady în evocarea atmosferei poetice a Nudurilor, să analizăm un tablou pe care l'am avut câtva timp în casa mea şi de care mă leagă atâtea amintiri! L'am intitulat Între vis şi viaţă.

Pe un cearceaf albastru deschis, uşor mototolit, stă o femeie tânără culcată pe pântec. Conturul spatelui, într'o linie uşoară, unduitoare, plină de graţie se continuă în învolburarea bogată a şoldului şi apoi se pierde ca într'un vis. Piciorul drept, îndoit sub celălalt descrie în rotunjimea pulpei şi a genunchiului un arc voluptos. Moliciunea pântecului şi a sânului se imprimă parcă pe cearceaf în linii sinuante, uşoare. Carnaţia e de o înfiorată fineţe cu mângâieri calde de lumini şi umbre irizate. Părul roşcat corespunde cu tonul mai închis al canapelei, cu nuanţa ghiveciului de pe masă, cu aceea a draperiei şi cu reflexele cărămizii ale covorului combinat cu un

albastru cenuşiu. Pe măsuţa din stânga - tot în albastru-cenuşiu - se află un vas cu o plantă verde. E atâta graţie în trupul acesta tânăr abandonat visului, în liniile lui unduitoare, în corespondenţele subtile de coloare, în atmosfera intimă, sensibilizată, a încăperii încât îţi stăruie în minte ca un vers pe care nu-l poţi uita.

Nudurile lui Pallady ne desvăluie aspectul cel mai personal al acestui mare artist şi anume puterea de a evoca un climat sufletesc, de a pătrunde dincolo de hotarul formelor, în lumea plină de poezie a visurilor şi a nostalgiilor imponderabile.

Natura moartă e genul care se potriveşte cel mai bine spiritului lui Pallady pentru că îi acordă o deplină libertate de alegere şi de organizare a motivului. El îşi poate rândui şi plasa cum vrea obiectele pe care le-a ales, în lumina care-i convine, în ordinea care i-se pare cea mai indicată, fără a mai depinde de condiţiile exterioare care nu se supun voinţei sale. Numai în Natura moartă pictorul e absolut liber să-şi compună tabloul cum doreşte, şi-şi croieşte o realitate proprie care să exprime viziunea şi voinţa.

Pallady a pictat numeroase Naturi moarte, dar cea mai importantă înfăptuire în acest domeniu, care reuneşte toate calităţile sale, e marele Panou decorativ (146 x 104 cm.) pe care l'a compus în 1942 pentru sufrageria inginerului Laserson.

Principalele motive tratate în lucrările mai mici sunt reluate acum într'o compoziţie de mare amploare. Pe o masă acoperită de o faţă albă se află o farfurie mare cu doi peşti şi doi raci, o frunctieră cu struguri, un coş cu lămâi şi portocale, câteva sticle, pahare şi o altă farfurie cu struguri.

Compoziţia este întocmită ca un triunghi culcat, având ca bază ficusul din ghiveci din extrema dreaptă iar ca vârf colţul coşului de paie cu portocale. Laturile triunghiului sunt descrise de liniile care coboară prin foile ficusului, prin strugurii din fructieră până la coş şi se ridică apoi prin marginea coşului, prin frunzele de pe masă şi farfuria cu struguri până la ghiveciul plantei exotice. Fondul e tratat larg şi simplu într'o pastă uşoară, având în dreapta o draperie

galbenă cu dungi cărămizii, descriind o curbă largă iar în stânga un perete albastru deschis, cu dungi galbene în tonul draperiei şi motive decorative uşor schiţate.

Colorile sunt admirabil legate între ele prin corespondenţe subtile şi întregul panou are un aspect de bogăţie, de amploare şi de simplicitate în acelaş timp. Efectul e obţinut prin echilibrul cromatic, prin rigoarea compoziţiei şi prin abila aşezare în pânză a motivului, lăsând largi spaţii de respiraţie între obiecte. Lumina nu e exterioară. Ea emană chiar din forme şi apare ca o însuşire a materiei coloristice. Însăşi culorile sunt luminoase, determinând prin valori planurile şi formele. Belşugul, armonia, bucuria de a fi şi somptuozitatea sunt elementele care se desprind din acest admirabil Panou decorativ.

Interioarele lui Pallady au un climat special: pe unduirea luminii, filtrate prin perdeaua albă cu tonuri cenuşii, păşeşte uşor tăcerea care apasă sufletele. O nostalgie vagă se desprinde din chipurile de femei cu gândul pierdut în neştiute depărtări. O poezie a dezabuzării, a oboselii sufleteşti, a zadarnicelor aşteptări pluteşte în încăperea în care timpul s'a oprit în loc. Nu e o poezie literară, ci o rezonanţă intimă a culorii, a atmosferă emoţională, redată în accente rafinate, în acorduri melodioase, în surdină, fără a ieşi nici o clipă din cadrul obiectivului pur plastic. Însuşirile cele mai de seamă ale acestor Interioare sunt crearea unei atmosfere sufleteşti, transpunerea pe plan poetic, unitar, a melodiei culorilor legate în aceeaşi cheie cromatică şi traducerea unei emoţii în imaginea plastică.

Pallady e în primul rând un pictor de interior. Totul e redat în şoaptă. Violenţa şi excesul îi repugnă în artă, ca şi imperfecţiunea sau disonanţa. Preferă acordurile subtile cu rezonanţe lăuntrice, care sugerează o stare sufletească. Atmosfera intimă îl atrage mai mult decât orizonturile largi, iar umbra îi pare mai bogată în vrajă decât lumina vie.

Deseori, îşi află inspiraţia în opera poeţilor săi preferaţi Baudelaire şi Mallarmé. Astfel, tabloul Rêverie, după mărturisirea lui Palldy, reprezintă transpunerea în imagini plastice a următoarei poezii a lui Mallarmé:

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du jeu suprême
A n'entrouvrir comme un blasphème
Qu'absence éternelle de lit

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit

Mais chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
Solennel ventre que le sien
Filial on aurait pu naître.

Hermetismul caracteristic poeziei mallarmeene se clarifică în tabloul lui Pallady, fără a-şi pierde însă nici farmecul, nici atmosfera de visare. În prim plan, pe un fotoliu roşu închis, aşezat în mijlocul odăii, stă o femeie tânără, văzută din profil, cu capul ridicat, sprijinit în mâini şi privirea pierdută în tainice visări. O pisică doarme pe jos aproape de fotoliu, o alăută este sprijinită de perete, în faţa ferestrei, pe jumătate ascunsă de o perdea albă care coboară oblic în unduiri uşoare iar la celalalt capăt al odăii, în faţa unei alte ferestre, văzută pe jumătate, se află un vas cu flori galbene-aurii. Oglinda din fund reflectează cealaltă parte a odăii: o comodă cenuşie şi un tablou cu un desen şters. Prin ferestre se vede o vegetaţie verde-gălbuie în depărtare. O lumină stranie cade pe fruntea şi obrazul tinerei femei, pe braţele ei şi pe rochia galben-aurie cu bordură verde.

Femeia, în poziţia ei, are o graţie boticelliană. Se abandonează visului şi în mişcarea trupului e parcă o chemare. Prin fereastra din stânga, lumina se cerne prin perdeaua albă-străvezie de voal. Tonul dominant e de aur vechi, pornind dela nuanţa rochiei, trecând din aceea a pantofilor de casă, prin cadrul galben al oglinzii, prin acela mai şters al mesei, până la accentul mai viu al florilor şi aurul închis depe marginea alăutei, a cărei linie e paralelă cu

conturul trupului femeii, învolburarea şoldului răspunzând parcă arcului descris de curba amuţitului instrument muzical. Învăluită în aurul visului, alături de alăuta care doarme tristă într'un colţ, femeia se cufundă în golul neantului muzical. Muzică - poezie - plastică, forme, coresponedente ale acelei transpuneri pe planul artei care provoacă emoţia estetică, toate se împreună în tabloul acesta atât de semnificativ, formând corelatele unei concepţii artistice superioare.

Ciclul Interioarelor, fie că evocă tristeţea grea a după amiezelor lungi de toamnă, când sufletele par pustiite şi din covoarele vechi, din cadre şi oglinzi adormite se trezesc amintirile din alte vremuri şi devin prezenţă; fie că înfiripă o atmosferă în care visul se amestecă cu voluptatea, dorinţele neîmplinite cu oboseala de viaţă, lenea lasciva cu dezabuzarea dovedesc toate că Pallady nu e numai un mare artist plastic, ci şi un poet, care a pătruns tainele sufletului feminin, poate cel mai rafinat şi mai subtil poet pe care l'a cunoscut pictura românească.

-În orice tablou e un mister, spune Pallady. Interioarele sale sunt cea mai bună ilustrare a acestei afirmaţii, ele constituind o explorare a sufletului feminin, plin de atâtea taine şi de atâtea neînţelese nostalgii.

Peisajele lui Pallady au un climat special. Ele nu reprezintă exuberanţa culorilor însorite, nici jocul luminii vii sau sentimentul cuprinderii unui spaţiu larg, ci sunt aproape toate redate în tonurile cenuşii ale înserării, în lumina blândă a după amiezelor târzii, în clipa în care noaptea îşi anunţă sosirea prin vălul ei albastru-violet pe care-l aşterne asupra pământului. Ele au aceiaşi discreţie, aceeaşi surdină în tonuri, aceeaşi atmosferă rafinată ca şi celelalte tablouri. E totuşi ceva diferit: e sentimentul intim transpus în cadrul mai larg şi mai aerat al naturii, e cerinţa de ordine şi de logică aplicată pe un plan mai vast şi mai ales, e integrarea în poezie a elemntelor naturii, umanizarea unor copaci, a unor cheiuri, a unor amănunte care implică o nevăzută prezenţă a omului.

Şi-a arătat preferinţa pentru peisajul orăşensc. A trăit mai mult la oraş, s'a lăsat pătruns de atmosfera Parisului, a

gustat farmecul insinuant al cerurilor plumburii, al zilelor ceţoase şi umede depe malurile Senei, al caselor cu patina veche, pe care veacurile şi-au pus pecetea, învăluindu-le în tonuri reci, moarte. S'a plimbat pe cheiurile străjuite din depărtare de turlele catedralei Notre-Dame, prin umbrele străzilor înguste din vechiul oraş şi a transpus, în peisajele sale, vraja insidioasă a acelui Paris pe care nu-l pot uita cei care l-au cunoscut şi l-au iubit cândva.

Bucureştii, în aspectele de oraş vechi cu grădini în jurul caselor, în pitorescul vremurilor apuse, i-au inspirat câteva tablouri de valoare şi numeroase desene colorate, schiţate uşor cu o sensibilitate vibrantă. Iar peisajele din Iaşi ca şi cele din Bucium, din via părintească unde şi-a petrecut copilăria şi ani dearândul vacanţele, până prin 1919, i-au oferit prilejul de a-şi exprima melancoliile.

În câteva peisaje din Franţa, a reluat un motiv devenit celebru mulţumită lui Cézanne: Mont Sainte Victoire. Învăluit în tonuri violete, muntele pleşuv se ridică în lumina amurgului, în fundul peisajului, admirabil gradat în compoziţia simplă şi clară. Cât de departe suntem de construcţia masivă a viziunii lui Cézanne, în care pulsa parcă viaţa geologică a naturii. În pânza lui Pallady totul e discreţie şi şoaptă, umbra armonizată şi lumina blândă. Tonurile în surdină atenuează formele iar reflexele amurgului mângâie contururile, care îşi păstrează ritmul lent, integrându-se într'un echilibru senin. Şi în peisaje, Pallady izbuteşte să-şi transpună viziunea pe un plan poetic în care nu interesează atât motivul, în identitatea lui, cât realizarea unei armonii, care să exprime sentimentul artistului.

În cronicile sale plastice, Baudelaire spunea că există două feluri de a concepe un portret: ca istorie sau ca roman.

Portretul văzut istoric trebuie să rămână fidel modelului, prin asemănare. Cel conceput ca roman foloseşte modelul ca un simplu pretext pentru definirea unei personalităţi.

Autoportretele lui Pallady - deosebit de numeroase - aparţin fără îndoială genului de portret-roman, deoarce

personalitatea artistului e prea puternică pentru a se limita la redarea unei simple asemănări. Pallady s'a definit singur pe sine cu aceeaşi rigoare, sobrietate şi intransigenţă clarvăzătoare pe care le-a practicat întotdeauna şi în viaţă şi în arta sa. Despre Autoportretul din colecţia Zambaccian, Petru Comarnescu a scris aceste rânduri bine inspirate:

"Autoportretul este conceput într'o austeră atitudine, apropiată de aceea a frescelor bizantine cu hieratism în priviri şi gesturi, dar cu bogate şi nostalgice reflexe coloristice - cenuşiuri şi albastruri închise. E aici Theodor Pallady, Românul cu tradiţie bizantină, cu lirism moldovenesc şi cu deplină conştiinţă a demnităţii sufletului de artist, care se simte monarh peste nălucirile de culoare ale realităţilor, infinit mai bogată pentru artist dar la fel de trecătoare şi la el. E portretul unui artist cu penelul în mână, cu guler şi cravată din trecuta boierie, dar chipul romantic şi boem de odinioară s'a interiorizat acum, trecând peste hieratismul şi austeritatea frescei de biserică ortodoxă."

În alt autportret cutele adânci ale feţei, privirea, expresia gurii vădesc o adâncă viaţă lăuntrică, o depăşire a lumescului şi o nobilă însingurare. Dela Autoportretul din 1929 cu o pălărie de boem şi gulerul ridicat, cu rictusul amar al gurii şi trăsăturile energic subliniate, până la cel sever din 1937, cu faţa încruntată şi posomorâtă, trecând pe lângă Autoportretul din 1933, straniu în tricoul de lână, sau cel din 1935 în care artistul pare covârşit de povara vieţii, având o expresie de tristeţe impresionantă parcurgem povestea unui om care n'a vrut nici să accepte, nici să se supună, ci mândru şi neclintit, şi-a urmat propriul drum, numai al lui, în singurătate cu o nedesminţită demnitate.

În toate autoportretele sale e o anumită gravitate distantă şi nici unul nu e luminat de vreun surâs, de vreun sentiment comun omenesc. Dela expresia dârză dela început a ajuns în anii din urmă la o nobilă seninătate, la o hieratică atitudine de ascet. Din ce în ce mai mult în afară de toate, cu aceeaşi obstinată rigoare, Pallady şi-a scris în autoportretele sale adevăratul jurnal al existenţei sale de pelerin pe culmile absolutului. Pentru aceia care mai cred în nobleţea omului, ca menire, figura lui Pallady este o pildă reconfortantă şi o justificare a încrederii lor.

La capătul acestei incursiuni, dealungul anilor, în opera unei vieți întregi se cuvine să încercăm o situare a artistului în istoria picturii noastre. Pallady n'a făcut parte din nicio grupare, din nici o școală sau formațiune artistică. A fost și a rămas mereu singur, cu toată superba mândrie a singurătății sale. Totuși a avut adepți, cu toate că n'a acceptat niciodată elevi. Trăind ani îndelungați departe de țară, n'a putut exercita o influență personală asupra tinerei generații. Opera sa e însă o pildă vie, urmată de câteva talente tinere de seamă.

Atât viziunea, cât și concepția sa de artă nu sunt legate de vreun pământ, ci participă la lumea fără hotare a spiritului. Dezbărat de subiect, de materialitatea motivului, el nu aparține unui anumit loc, ci e un european a cărui operă are o valoare de circulație universală.

Într'un moment în care pictura românească era dominată de probleme ca specificul național, tematica socială sau aplicațiunea la obiect, el a afirmat cu strălucire preponderența unei spiritualități în artă.

Claritatea, nevoia de logică firească, luciditatea și spiritul de sinteză al Latinului se îmbină cu poezia rafinată, discretă și noastalgică a boerului moldovean. · Noblețea spirituală îi definește opera.

Ceeace a adus Pallady în plastica românească este integrarea valorilor picturale în armoniile lumii, în echilibrul și ordinea unei creații noi, în care domnește atotputernică poezia spiritului.

Extras din monografia PALLADY, Editura Căminul Artei, București, 1944 capitolul III - Opera. Textul capitolului III nu este redat integral, pentru a evita unele repetări și prea multe analize de tablouri care ar fi putut îngreuna lectura.

Dintre numeroşii pictori pe care i-am cunoscut în lunga mea activitate în domeniul criticii de artă - acela dela care am învăţat cel mai mult a fost Francisc Şirato. Ne lega nu numai o caldă prietenie şi o preţuire reciprocă, dar şi plăcerea de a sta de vorbă despre problemele artei, despre oamenii şi culisele vieţii noastre artistice. Ne consideram unul pe altul vrednici de adevăr şi de aceea vorbeam deschis fără ocoluri şi ne spuneam tot ce aveam pe inimă. Fiecare împărtăşea celuilalt informaţiile şi impresiile asupra evenimentelor din viaţa artistică, ne sfătuiam şi ne dezvăluiam planurile. Exista o adevărată comuniune sufletească şi intelectuală între noi, o solidaritate de viaţă.

Două exemple vor arăta în ce măsură s'a manifestat această solidaritate: La începutul anului 1948, galeria şi editura Căminul Artei au fost naţionalizate, revista Lumină şi Coloare, pe care o conduceam şi ziarul Semnalul unde deţineam cronica plastică, au fost suprimate iar exercitarea profesiunii de avocat mi-a fost interzisă prin respingerea cererii mele de înscriere în Colegiul Avocaţilor. De fapt, am rămas de azi pe mâine "pe drumuri".

Cel dintâi care s'a gândit să-mi vină în ajutor a fost Şirato. Academia Republicii Populare Române anunţase un concurs pentru o monografie asupra pictorului revoluţionar C.D. Rosenthal. Nepoata lui Şirato, Lelia Nădejde, deţinea o serie de documente importante referitoare la această temă (jurnalul lui C.D. Rosenthal din epoca revoluţiei dela 1848, scrisorile acestuia către C.A. Roseţti, jurnalul Mariei Rosetti). Fără aceste documente nu se putea scrie o biografie serioasă a lui C. D. Rosenthal, unul dintre cei dintâi martiri ai revoluţiei. Şirato i-a cerut Leliei Nădejde, să-mi predea aceste documente şi pe baza lor mi-am redactat monografia. Dar Oprescu a aflat de existenţa lor şi l'a trimis pe Ion Frunzetti cu propunerea de a-i preda manuscrisul meu şi documentele în schimbul sumei de 30000 lei şi a angajării mele ca cercetător la Institutul de Istorie a Artei care tocmai urma a se înfiinţa. La început, indignat de această propunere care

însemna ca munca mea să fie însușită de alții și semnată de Oprescu, în calitate de șef al unui colectiv din care aș fi făcut parte și eu, am refuzat categoric. La insistențele lui Frunzetti, am cerut un răgaz de trei zile ca să mă sfătuiesc cu prietenii mei. M'am adresat lui Pallady, lui Șirato și lui Comarnescu. Primii doi au fost de părere să resping propunerea, ultimul m'a sfătuit s'o accept. Cum n'aveam nici o slujbă și nici un venit pe vremea aceea, am fost de acord, dar s'a dovedit că Șirato și Pallady au avut dreptate. Am predat manuscrisul și documentele și după trei săptămâni, după ce s'au făcut copiile respective, ele mi-au fost restituite sub pretextul că... nu prezentau nici un interes! La o ședință a secției de artă a Academiei, Oprescu a propus de formă angajarea mea ca cercetător la Institut, dar Lucian Grigorescu, la instigarea lui Oprescu, s'a opus declarând că aș avea "păcate politice". Bunii mei prieteni Iser, despre care publicasem o carte la Căminul Artei, Steriadi, Ion Jalea, n'au îndrăznit să-mi ia apărarea și astfel angajarea mea a fost respinsă. La concursul Academiei s'au prezentat două monografii una a mea, a doua a lui Oprescu, fiecare cu câte un motto pentruca să nu fie cunoscut autorul. Oprescu s'a grăbit să spună fiecărui membru al comisiei care era mottoul său, cerându-i votul.

Într'o după amiază îl întâlnesc pe Steriadi pe bd. Ana Ipătescu și acesta îmi spune: "Bravo Jianule! Ai câștigat concursul și ai luat premiul pentru monografia lui Rosenthal!"

Când i-am comunicat acest rezultat, Șirato mi-a spus: "Nu te grăbi să te bucuri înainte de proclamarea rezultatului. Nu știi de ce e în stare Oprescu". Șirato a avut dreptate. Rezultatul concursului n'a fost proclamat nici până azi, deși au trecut vreo 40 de ani de atunci!

Al doilea exemplu s'a petrecut câțiva ani mai târziu, prin 1951-1952. Într'o dimineață, doamna Teianu, cumnata lui Șirato, m'a anunțat că familia lui e într'o stare disperată: el e în comă diabetică, soția lui și-a rupt colul femurului și au rămas fără nici un ban în casă. M'am dus imediat la pictorul M.H. Maxy, care era pe atunci și directorul Muzeului de artă al R. P. R. și directorul Fondului Plastic și i-am spus: "Știu că între Șirato și voi există divergențe de păreri, știu că îi reproșați că nu vrea să accepte dogmele realismului socialist și că nu participă la expozițiile voastre naționale și regionale, dar nu aveți dreptul să lăsați să moară în mizerie un mare

Francisc Sirato, Autoportret, 1942

artist român!" Maxy a telefonat în faţa mea casierului Fondului Plastic cerându-i să-i ducă imediat lui Şirato acasă suma de 20000 lei ca ajutor de boală. La obiecţia acestuia că-i trebuia o deslegare scrisă, Maxy a răspuns răspicat: "întâi duci banii şi după aceea vii să-ţi dau deslegarea! E vorba de viaţă şi moarte!" A închis telefonul şi cu un zâmbet cu tâlc mi-a zis: "Vezi că nu suntem chiar atât de răi. Eşti satisfăcut?"

Am plecat apoi la Şirato acasă, în Bariera Vergului, dar când am ajuns am constatat că banii fuseseră aduşi de casierul Fondului Plastic, că doamna Şirato fusese internată în spital şi că Şirato ieşise din coma diabetică. Am ales două tablouri în speranţa de a le găsi cumpărători la preţul de 15000 lei fiecare. Pe cel dintâi l'am cumpărat chiar eu cucerit de frumusetea lui. Am scos banii dela Casa de depuneri şi i-am dus lui Şirato în după amiaza aceleaşi zile. Pentru al doilea tablou, am organizat o mică loterie între prieteni, cu 30 de lozuri a 500 lei fiecare. Tabloul a fost câştigat de pictorul Paul Miracovici. Şi astfel, Şirato a primit în câteva zile 50000 lei care i-au uşurat situaţia materială şi l-au ferit de griji pentru câteva luni. Am păstrat tabloul meu - un buchet de Cârciumărese de un galben însorit, intens şi strălucitor ca un cântec de lumină, într'un vas albastru cu luciri de smalţ - timp de zece ani pe peretele din faţa biroului meu şi în fiecare dimineaţă am aflat o bucurie care, ca o apă vie, m'a ajutat să înfrunt adversităţile acelei vremi. La plecare am fost nevoit să-l vând dar n'am putut obţine decât 5000 lei pe el.

Am scris de multe ori despre Şirato în cei 25 de ani cât a durat prietenia noastră, din 1928 până la moartea lui în august 1953. Am publicat interview-uri, cronici plastice, medalioane, mărturii. În cursul meu de istorie a teoriei şi criticii de artă, i-am consacrat o lecţie de două ore cu proecţii. În 1958 am publicat la Editura de Stat pentru Literatură şi Artă o culegere din scrierile sale despre arta plastică însoţită de o prefaţă semnată de mine. Însfârşit în 1980 a apărut în revista Apoziţia din Munchen articolul intitulat "File pentru un centenar uitat. Amintiri despre Francisc Şirato." Redau aci câteva fragmente din aceste două texte, care complectează amintirile mele despre acela care a fost pictorul şi criticul de artă Francisc Şirato:

Ce limpede se desprinde din noianul amintirilor figura luminoasă a lui Francisc Şirato! Îl revăd aevea în căsuţa modestă de lângă Bariera Vergului, în spatele căreia se întindea câmpia cultivată cu floarea soarelui. Prin ferestrele mari ale atelierului, lumina blândă a unei după amiezi de toamnă târzie îşi poartă ultimele ecouri. În flanela-i albastră cu tichia pe cap care-i împlineşte faţa rotundă, cu multe zbârcituri, Şirato şade pe un taburet, îşi plimbă privirea mioapă în jur şi vorbeşte încet, cumpătat, domol şi chibzuit. Şi vorba lui aduce atâtea înţelesuri noi în descifrarea rosturilor artei, deschide gândului atâtea nebănuite orizonturi! Îi plăcea lui Şirato să-şi împărtăşească prietenilor reflecţiile despre artă. Luciditatea minţii, bogăţia şi seriozitatea culturii, ascuţimea spiritului, probitatea şi intransigenţa sa morală îi asiguraseră un neîntrecut prestigiu în rândurile tinerilor pictori depe vremea aceea. Veneau în atelierul lui mulţi dintre foştii săi elevi dela Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti să-i ceară sfatul. Şi întotdeauna plecau dela el întăriţi în hotărârea, încrederile şi nădejdile lor. Deşi în ultimii ani ai vieţii ieşea numai rareori din casă, nu era un izolat. Purta un neobosit interes oricăror manifestări de artă. Ştia să-şi arate prezenţa morală, de câte ori se simţea nevoia. Şi dealungul unei jumătăţi de veac a urmărit îndeaproape evoluţia vieţii noastre artistice în toate fazele ei.

Până în ultima clipă a iubit viaţa, în ciuda adversităţilor pe care le-a întâmpinat. În "Mărturiile" publicate în 1947 în revista Lumină şi Coloare scria: "Viaţa mea a fost câteodată destul de aspră, chiar foarte grea. Totuşi nu m'am simţit nefericit. Fericirea de a trăi e un sentiment care nu m'a părăsit niciodată. De viaţă nu mi-a fost teamă, am păţit multe şi am făcut de toate ca să-mi creez posibilităţile materiale care să-mi permită accesul la artă. Ajuns la acest ţel, am avut o singură teamă aceea că nu voi trăi destul pentru a-mi îndeplini destinul de artist!"

Nu i-a fost îndreptăţită această teamă: creaţia lui picturală a intrat definitiv în istoria artei româneşti iar opera lui de critic de artă şi teoretician al artei îşi vădeşte şi astăzi, în cea mai mare parte, actualitatea.

...Care este locul lui Francisc Şirato în istoria criticii de artă româneşti?

Apariţia criticii de artă în ţara noastră este legată în

mod firesc de deschiderea "Anteiei expoziţiuni a operelor artiştilor în viaţă la 25 aprilie 1865 în sala cea mare dela Ministerul Instrucţiunii Publice" din Bucureşti.

Scurte ştiri despre activitatea pictorilor au fost publicate şi înainte de această dată în presa noastră, după cum în operele unor scriitori, apărute anterior, se găsesc formulate anumite gânduri despre artă. Dar o critică propriu-zisă nu-şi putea afla justificarea decât odată cu apariţia primelor exopoziţii care inaugurează o nouă fază în evoluţia vieţii noastre artistice.

Încă dela început, cronica de artă este deţinută de scriitori sau gazetari care nu aveau nici o pregătire de specialitate. Cezar Boliac în Trompeta Carpaţilor, V. A. Ureche şi A. Lăzărescu în Informaţiuni Bucureştene, Iacob Negruzzi în Convorbiri Literare între 1865 şi 1870, iar mai târziu Ionescu-Gion, M. Văcărescu (sub pseudonimul Claymoor), Iuliu Roşca, Barbu Ştefănescu-Delavrancea, N. Petraşcu, L. Bachelin, Al. Bogdan-Piteşti (sub pseudonimul Ion Duican) sunt numele cele mai des întâlnite până la 1900 în semnarea cronicilor de artă.

În această fază, cronica de artă se dezvoltă sub semnul diletantismului. Aprecierile sunt uneori mondene (Claymoor) alteori literare şi în cele mai multe cazuri sentimentale. Totuşi lupta dintre vechi şi nou se vădeşte prin discuţiile şi polemicile iscate în jurul artei lui Nicolae Grigorescu între susţinătorii acestuia şi reprezentanţii academismului. În afară de Delavrancea, condus de o remarcabilă intuiţie artistică şi de Louis Bachelin, ajutat de o vastă cultură în înţelegerea fenomenului artistic, nici unul dintre aceşti critici de artă n'a izbutit să se impună, căci articolele lor erau lipsite de o motivare competentă şi de un fundament teoretic.

După 1900, viaţa noastră artistică ia un deosebit avânt. Se înfiinţează gruparea Tinerimea Artistică la vernisagiile căreia se rostesc cuvântări, se citesc poezii şi participă un public elegant; se înmulţeşte numărul expoziţiilor personale prin apariţia unei noi generaţii de pictori şi sculptori dornici să se manifeste cât mai grabnic; încep să apară mai multe reviste consacrate anume artelor plastice (Ileana, Arta Română, etc.), se stabilesc strânse legături între artiştii plastici şi scriitorii care sprijină prin articolele lor activitatea pictorilor; sporeşte interesul publicului pentru artă, ridicându-

se şi o serie de colecţionari cu un discernământ mai sigur (Anastase Simu, I. Kalinderu, Toma Stelian, V. G. Morţun, şi mai ales Al. Bogdan-Piteşti). În primul deceniu al acestui veac, pictorul Abcar Baltazar, prin cronicile sale asupra expoziţiilor şi prin studiile publicate în Voinţa Naţională, Viaţa Românească şi în Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice comentând cu pricepere operele şi meşteşugul artiştilor şi vădind o concepţie proprie asupra artei, inaugurează o critică de artă competentă, de specialitate. Ziarele şi revistele încep să se adreseze artiştilor pentru a scrie cronicile de artă. Astfel Frederic Storck sub pseudonimul Ştefan Sterescu la Viaţa Literară, N. Tonitza la Arta Română. Iser sub pseudonimul Rembrand la Flacăra ridică prestigul criticii de artă prin seriozitatea aprecierilor, prin priceperea şi spiritul lor combativ. Apar şi gazetari ca Virgil Cioflec, care se ocupă îndeaproape de activitatea anumitor artişti înregistrând gândurile lor asupra artei şi străduindu-se să le popularizeze opera (în special a lui Luchian).

Scriitori de mare autoritate ca N. Iorga, Al. Vlahuţă, O. Goga, Tudor Arghezi, N.D. Cocea, Gala Galaction, Ion Minulescu, Adrian Maniu, arhitecţi ca Ion Mincu, profesori universitari sau gazetari de frunte ca Al. Tzigara-Samurcaş, Ion Bacalbaşa, C. Mille, N. Pora, etc. semnează în presă cronici plastice înainte de primul război mondial. În 1910 apare cea dintâi monografie amplă, serioasă, documentată despre N. Grigorescu de Al. Vlahuţă, cu 252 reproduceri şi 17 facsimile. Dar in toate aceste manifestări predominau încă elementul narativ şi aspectul literar, de cele mai multe ori liric. Nu exista nici o metodă, nici o terminologie a criticii de artă. Majoritatea cronicarilor îşi povesteau propriile lor impresii sau emoţii resimţite în faţa operelor de artă.

În jumătatea de veac care s'a scurs între 1865 şi 1916 s'au creat condiţiile necesare pentru apariţia unei critici de artă ştiinţifice cu mijloace proprii de investigaţie şi de formulare a unor judecăţi de valoare, motivate şi întemeiate pe o poziţie estetică precisă. Francisc Şirato a fost acela care a realizat la noi trecerea dela critica de artă impresionistă, cu caracter diletant şi literar, la o critică de artă ştiinţifică menită să explice fenomenul plastic şi să-l integreze în ansamblul culturii româneşti.

În concepţia lui Şirato, critica de artă urmăreşte trei

mari obiective:

În primul rând, criticul trebuie să fie un interpret pasionat al operei de artă, să facă educaţia publicului pentru a-i înelsni înţelegerea artei, să-l călăuzească în judecata sa şi să-l ajute să deosebească adevăratele şi falsele valori.

"Criticul trebuie să fie mediator şi nu cenzor, altfel nu este culturalicește de folos" scria Şirato subliniind rolul criticului de a stabili legătura între public şi opera de artă, de a contribui la înţelegerea şi preţuirea mesajului acesteia.

Al doilea obiectiv al criticii de artă este acela de a-l ajuta pe artist în munca sa de creaţie, analizându-i opera, lămurindu-i anumite cerinţe ale artei sale, ale momentului social respectiv, semnalizându-i căile viitorului. În această privinţă, criticul are o răspundere şi de aceea el trebuie să-şi argumenteze părerile şi să le spună direct, cinstit, fără ocoluri sau menajamente.

"Criticul care nu poate susţine cu argumente judecata sa se găseşte el judecat şi condamnat, scria Şirato. Opinia ce nu-şi are temeiul în opera discutată cade dela sine, chiar dacă e susţinută cu talent."

Însfârşit, al treilea obiectiv al criticii de artă este prezentarea unei viziuni de ansamblu asupra evoluţiei artelor plastice, lămurirea raporturilor dintre creaţia artistică şi celelalte fenomene culturale. Şirato considera opera criticului ca o adevărată creaţie: "De altfel ca formă şi conţinut, critica de artă e mai mult operă de vocaţie şi de temperament specific, deci de talent. Valoarea unei critici e determinată de personalitatea, de calitatea personalităţii unde accentul cade pe sinceritate şi în mai mare măsură pe cunoaştere." Luptând împotriva diletantismului, el susţine că "o critică ce părăseşte domeniul esteticii alunecă în domeniul psihologiei, neputând năzui la criterii cu valabilitate estetică şi neizbutind să-şi îndeplinească din această cauză rolul de a emite judecăţi de valoare întemeiate."

Dar mai presus de toate Şirato a pus în adevărata ei lumină răspunderea morală a criticului de artă combătând atât tămâierile linguşitoare cât şi atacurile nefundate sau rău intenţionate.

"Adevărul trebuie spus, scria el, blând sau crud chiar, fără ocoluri sau în formă de cimilituri. Aşa e moral fiindcă e cinstit. Criticul ce se vrea respectat să renunţe la insinuarea

străină de opera în discuţie şi mai ales la informaţiile necontrolate sau vădit rău intenţionate. Când criticul nu are curajul adevărului întreg sau e împiedicat de lipsa elementelor de cunoaştere, artistul se revoltă, cititorul avizat simte minciuna, ignoranţa sau ceeace se numeşte complezenţa. Lauda fără temeinică justificare ca şi hula nu-şi vor produce efectul decât în sens contrar! Fără discernământ, lauda omoară sau dezechilibrează ca haşişul. Motivarea unei judecăţi nu poate veni decât din cunoaştere, altfel ea ofensează ca şi hula injustă!"

"Scrisul nostru să fie tovărăşie de drum cu cei plecaţi, ca şi noi, pe căile ce duc în ţara făgăduinţelor artistice!"

"Arta are patrie, mai scria el, fiind naţională prin naştere şi universală prin efectul ei, ca orice fenomen cultural."

Urmărind valorile morale ale faptului artistic, el ajungea să stabilească pe de o parte tendinţa de universalitate a oricărei creaţii care se adresează întregei omeniri şi pe de altă parte caracterul naţional al unei opere în care se afirmă specificul unui popor. Privind această concepţie în perspectiva vremii când cosmopolitismul făcea ravagii în societatea românească ne putem da seama de întreaga semnificaţie a poziţiei înaintate a lui Şirato...

În anul 1946, îndemnat de prof. Alexandru Rosetti şi de Petre Comarnescu, Şirato şi-a strâns într-un volum care urma să fie intitulat "Prospecţiuni plastice" o parte din articolele şi studiile mai de seamă publicate în majoritatea lor între anii 1916 şi 1923. Această culegere n'a văzut lumina tiparului. Dar după 12 ani, ea şi-a păstrat întreaga actualitate şi formează obiectul lucrării de faţă. N'au intrat în acest volum nici studiul său despre Nicolae Grigorescu apărut în 1938 în colecţia "Apollo" în limba franceză, nici acela despre Luchian Înnoitorul publicat în revista Lumină şi Coloare în 1945. În schimb, am introdus în această carte Mărturiile sale apărute în aceeaşi revistă.

În aceste Mărturii, Şirato scria: "Arta este realitatea cu în plus visul artistului." Apariţia acestei cărţi, la care Şirato ţinea atât de mult, este o dovadă că visurile se pot împlini cândva!

Extrase din Prefaţa de Ioncl Jianu la Prospecţiuni plastice de Francisc Şirato , Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1958.

Există întâmplări care-şi află turburătoare rădăcini într'o lume de dincolo de viaţă.

De ce am simţit nevoia tocmai astăzi, 5 august 1977, să evoc figura lui Francisc Şirato, bunul meu prieten de odinioară, care a fost unul dintre fruntaşii picturii româneşti în epoca dintre cele două războaie mondiale?

De ce am căuatat anume astăzi, printre vechile-mi hârtii îngâlbenite de vreme, lecţia închinată lui Francisc Şirato în cursul de istorie a artei româneşti pe care l-am ţinut cu vreo douăzeci de ani în urmă la Institutul Nicolae Grigorescu din Bucureşti?

Răspunsul l'am aflat în filele cercetate: Francisc Şirato s'a stins din viaţă la 5 august 1953.

5 august 1953 - 5 august 1977: să fie oare o simplă coincidenţă sau o chemare venită din lumea umbrelor pentru a-mi trezi aducerile aminte?

Revăd atât de limpede scena înmormântării la cimitirul protestant dela Bellu. Nu eram de faţă, în afară de pastor şi de câţiva membrii ai familiei, decât cinci prieteni: Petru Comarnescu, H. Blazian, W. Beneş, soţia mea şi cu mine. Nici un pictor. Nici un fost elev sau sau discipol. Nici un reprezentant al Uniunii Artiştilor Plastici. Nu s'a îngăduit rostirea nici unui elogiu funebru. O simplă rugăciune şi câte o floare aruncată pe sicriul din groapă. Dar tăcerea aceea gravă şi demnă era mai grăitoare decât orice discurs. În ea pluteau armoniile de lumină şi de culoare din opera marelui dispărut.

L'am cunoscut pe Francisc Şirato la expoziţia Grupul celor Patru din 1928. Mă întorsesem în toamna precedentă de la Paris, unde-mi terminasem studiile universitare, şi preluasem cronica plastică la ziarul Rampa, singurul cotidian din Bucureşti consacrat numai vieţii artistice.

Grupul celor Patru, înfiinţat în 1926 de pictorii Ştefan Dimitrescu, Nicolae Tonitza, Francisc Şirato şi de sculptorul Oscar Han, aducea un nou climat moral în cultura

românească. Deşi diferiţi ca temperament, ca viziune şi limbaj artistic, ei erau legaţi de o caldă prietenie, de o solidaritate de viaţă, de o mare probitate artistică şi de voinţa de a lupta pentru trimuful adevăratelor valori ale culturii româneşti.

În fiecare an, din 1926, apoi în 1933, 1934 şi 1935, expoziţiile Grupului celor Patru au fost adevărate evenimente ale vieţii noastre artistice. Moartea lui Ştefan Dimitrescu în 1933 şi apoi retragerea lui Han în 1936 au adus la desfiinţarea acestui grup. În 1938, Şirato şi Tonitza, au expus pentru ultima oară împreună, iar în 1940 Toniza şi-a dat sfârşitul.

Atât Şirato, cât şi Tonitza, s'au afirmat şi ca critici de artă, inaugurând prin competenţa şi seriozitatea scrierilor lor, prin subtila analiză a operelor şi a problemelor estetice, o critică de artă ştiinţifică în cultura românească. Activitatea lor teoretică a avut o incontestabilă înrâurire şi asupra creaţiei lor picturale, ridicându-le la un nivel rareori întâlnit până atunci în România.

Generozitatea cu care cei patru au sprijinit primii paşi ai tinerelor talente, ca profesori la şcolile de bele-arte din Bucureşti şi din Iaşi, şi-a dat roadele. Cei mai de seamă pictori din generaţia care le-a urmat şi-au făcut ucenicia alături de ei şi le-au aflat sprijinul preţios la nevoie. Şi, poate, ceea ce i-a apropiat şi mai mult pe pictorii din Grupul celor Patru a fost admiraţia lor pentru opera lui Ştefan Luchian, acţiunea susţinută pe care au dus-o pentru recunoaşterea şi valorificare minunatelor sale creaţii.

Acest cult pentru Ştefan Luchian m'a apropiat şi pe mine de Francisc Şirato, de Nicolae Tonitza şi de Ştefan Dumitrescu, încă dela prima noastră întâlnire din anul 1928. Prietenia care s'a înfiripat atunci s'a întărit cu trecerea vremii, iar ecourile ei s'au prelungit şi dincolo de moarte.

Nu este întâmplător faptul că am publicat în 1945 prima monografie despre N. Tonitza (1886-1940), iar în 1954 prima carte despre Ştefan Dimitrescu (1886-1933). Am editat în 1946, la Căminul Artei, monografia scrisă de Petru Comarnescu despre Francisc Şirato, iar zece ani mai târziu am strâns într'un volum cronicile şi scrierile despre artă ale lui Şirato, pe care le-am publicat însoţindu-le de o prefaţă cuprinzătoare.

În cartea despre Luchian, pe care am publicat-o la Căminul Artei în 1947, am folosit studiile lui Şirato şi Toniza consacrate marelui lor înaintaş, iar în monografia Luchian, scrisă în colaborare cu Petru Comarnescu, care a apărut în 1955 la editura ESPLA, cu cel dintâi catalog ştiinţific al operei, am redat largi citate din amintirile şi comentariile lor.

Prietenia noastră s'a întemeiat deci pe o comuniune de gânduri, pe o identitate de poziţii spiritulae şi pe afinităţi sufleteşti, care i-au asigurat trăinicia.

Din stenograma lecţiei despre Şirato redau următorul fragment: "Francisc Şirato s'a născut la 15 august 1877 la Craiova, dintr'o familie de mici meseriaşi Şvabi din Banat..." (15 august 1877. Aceasta înseamnă că peste câteva zile se vor împlini o sută de ani dela naşterea lui. Oare se va gândi cineva în ţară să-i celebreze centenarul? Oare i se va organiza o expoziţie retrospectivă? Oare nimeni nu va ridica vălul uitării depe opera acestui mare artist?...) "După ce a urmat câtva timp cursurile şcolii comerciale, a prins meşteşugul litografiei de la un bătrân lucrător al tipografiei Samitca şi a executat un afiş colorat pentru romanul "Cum iubim" de Traian Demetrescu. Cu banii câştigaţi din această lucrare, a plecat în 1898 la Düsseldorf să-şi înceapă studiile de artă, în ciuda împotrivirii părinţilor săi. După un an, a fost nevoit să se întoarcă în ţară, din lipsă de mijloace. Şi acesta a fost singurul său contact cu străinătatea!'... (Într'o vreme când se dădeau atâtea burse de studii pentru München şi pentru Paris, Şirato n'a izbutit să obţină nici una! Toţi cei din generaţia lui - Thodeor Pallady, Gh. Petraşcu, Ştefan Popescu, Camil Ressu - sau din generaţia următoare - Steriadi, Iser, Tonitza, Dărăscu, Marius Bunescu etc. - s'au bucurat de numeroase călătorii sau şederi prelungite în străinătate, numai Şirato care a cunoscut mai adânc decât toţi contemporanii săi cultura occidentală, n'a putut rămâne decât un an la Düsseldorf unde a mâncat pâinea săracului!) "În 1905, Şirato si-a luat diploma de absolvire a Scolii de Bele-Arte din Bucureşti şi a început să colaboreze cu desene satirice la Furnica şi la alte reviste şi ziare. A expus pentru prima dată la Salonul Oficial în 1907 şi a participat, începând din 1908, la diferite expoziţii ale Tinerimii Artistice. Neavând răgaz pentru pictură şi silit de nevoi, s'a consacrat mai mult caricaturii, până în 1917, când, după ce fusese supraveghetor la Grajdurile Comunale, a căpătat postul de custode la Muzeul de Artă Populară din Bucureşti, al cărui director era Tzigara-Samurcaş. Abia în 1921, la vârsta de 44 de ani a izbutit să-şi deschidă prima expoziţie personală!"

Când l'am cunoscut, în 1928, Şirato locuia într'adevăr în subsolul clădirii Muzeului de Artă Populară depe Şoseaua Kiseleff, şi era mulţumit că postul de custode îi asigura o leafă lunară. De câte ori nu am stat împreună de vorbă în încăperile acelea modeste, răcoroase, sorbindu-i cuvintele înţelepte, judecăţile atât de bine gândite şi întemeiate

asupra oamenilor şi asupra operelor de artă! Vorba-i era cumpănită, fără patimă, fără amărăciune, dar dreaptă şi necruţătoare. Nu admitea nici un compromis, nici în artă, nici în viaţă. Era un om întreg. Un om de mare omenie. Dispreţuia slugărnicia, intrigile şi sforăriile, atât de răspândite pe atunci în culisele vieţii noastre artistice.

Cu câtă ironie povestea Şirato ascensiunea lui George Oprescu, care a ştiut întotdeauna să-şi găsească patronul potrivit pentru a-i sprijini şi promova ambiţiile! Astfel datorită lui Nicolae Titulescu, al cărui om de casă a fost ani dearândul, Oprescu a obţinut catedra de istorie a artelor la Universitatea din Bucureşti, fiind preferat unor candidaţi ca Alexandru Busuioceanu şi Ştefan Neniţescu, care aveau o pregătire şi o competenţă mult superioară.

Cultivându-şi relaţiile politice, Oprescu a izbutit să-l împiedice pe Şirato să obţină vreo recompensă oficială până la sfârşitul celui de al doilea război mondial. Abia în 1947, când Oprescu îşi pierduse influenţa fiind compromis de colaborarea cu naziştii, care-i conferiseră ordinul Vulturul Negru pentru serviciile aduse, i s'a acordat lui Şirato Marele Premiu Naţional de Pictură la împlinirea vârstei de 70 de ani.

Dar povestea conflictului dintre Şirato şi Oprescu e prea lungă şi prea pilduitoare pentru moravurile vieţii noastre artistice din epoca dintre cele două războaie mondiale, pentru a putea fi redată aci. O voi relua, poate, în memoriile pe care le voi scrie cândva.

În pictura lui Francisc Şiarto se pot deosebi trei faze: prima în care predomină forma decorativă, tratată în planuri largi, impunătoare, aproape monocrome; a doua în care încearcă să reconstituie formele din întretăieri de planuri luminoase, renunţând la orice contur aparent; a treia în care, adaptând funcţia creatoare a luminii cerinţelor de consistenţă a formei, realizează o pictură întemeiată pe ritm, armonie şi intensitate luminoasă, de o mare vivacitate şi vibraţie coloristică.

În compoziţiile din prima fază, monumentalitatea e obţinută prin amploarea şi claritatea viziunii. Desenul e simplu şi larg, figurile sunt prezentate în primul plan, iar ritmul în care se desfăşoară compoziţia e calm, lent şi grav. Natura e schematizată în câteva trăsături sintetice, care-i dau un aspect de decor.

Monumentalitatea picturii lui Şirato din această fază se deosebeşte şi de aceea a lui Camil Ressu şi de aceea a lui Iser. La Ressu, ea e obţinută prin forţa încordată a liniilor, care sugerează relieful formei viguroase şi plasticitatea ei robustă. La Iser, ea reiese din masivitatea formei, din caracterul răspicat al liniilor colţuroase. La Şirato, dimpotrivă, totul este liniştit, aproape solemn, iar efectul este obţinut prin ritmul dominant, care are amploarea fenomenelor naturii.

În cea de a doua fază, Şirato vrea să construiască formele din planuri de lumină, din subtile gradaţii de tonuri calde şi de tonuri reci. Este o experienţă îndrăzneaţă pentru a traduce teoriile în fapte concrete de artă, în imagini. Socotind că lumina are o realitate materială, cu ponderea şi atributele ei fizice precise, şi că aspectele formelor depind de variaţiile luminii, Şirato porneşte să studieze şi să transcrie în tablourile sale acţiunea acesteia asupra obiectelor din natură. Pasta devine străvezie, acordurile de tonuri calde şi reci sunt sensibile şi rafinate, pensulaţia e de o rară virtuozitate în străduinţa de a prinde mişcarea şi jocul imponderabil al undelor luminoase. Conturul dispare, imaginea fiind făurită numai din planuri de intensităţi tonale diferite. Forma îşi pierde consistenţa, în schimb sonoritatea muzicală a tabloului creşte, iar puterea de vibraţie şi dinamismul culorilor sunt considerabil mărite. Francisc Şirato ajunge să redea **forma în devenire** - ceea ce constituie una din cuceririle picturii contemporane.

În faza a treia, Şirato realizează o sinteză valoroasă a însuşirilor principale din primele două: ritmul, armonia, cheagul pictural, intensitatea luminii, vibraţia expresiei coloristice în forme care-şi află o nouă consistenţă picturală. Astfel, Francisc Şirato se afirmă ca un premergător al experienţelor picturale din Occident, pe care le vom afla în opera lui Nicolas de Stael, a lui Poliakoff sau chiar, într'o anumită măsură, a lui Fautrier.

Aş vrea să închei cu o ultimă amintire: aceea a întâlnirilor noastre din preajma anilor 1930, când Şirato, Tonitza, Ştefan Diumitrescu ne aflam întruniţi în jurul aceleaşi mese cu Petru Comarnescu şi cu mine.

Tonitza era vesel, exuberant, impetuos şi îşi vărsa în torente verva spumoasă, caustică, muşcătoare, întrerupt din

când în când de vorba sfătoasă, domoală, înțeleaptă a lui Francisc Șirato, care deschidea gândului porți de lumină. Minte lucidă, căutând să pătrundă tâlcul adânc al lucrurilor, Șirato alcătuia un contrast izbitor cu furtunosul Tonitza, a cărui inteligență sclipitoare ne cucerea, ne fermeca. Între aceste două firi atât de opuse, Ștefan Dimitrescu făcea legătura prin intervențiile sale pline de duh, de măsură și de bun simț. "Fănuță", cum îi spuneau prietenii, avea acea înclinare spre vis, specifică sufletului moldovenesc.

Îi ascultam vrăjiți, Petru Comarnescu și cu mine și adeseori participam și noi cu însuflețire la discuțiile care se porneau în jurul marilor probleme ale artei sau la poveștile despre ultimile întâmplări la ordinea zilei în viața noastră artistică.

Prietenia noastră se putea defini prin cordialitate, încredere și prețuire reciprocă, sinceritate și apărarea acelorași valori fundamentale ale culturii românești.

Au trecut aproape cinci zeci de ani de atunci și acum, când scriu aceste rânduri, îmi dau deodată seama că dintre cei cinci comeseni de odinioară, sunt singurul supraviețuitor. De aceea se cuvine să dau această mărturie, la cinstirea centenarului nașterii lui Francisc Șirato, care a fost un mare pictor, un mare dascăl și un om de adevărată omenie.

5 august 1977

Extras din APOZIȚIA no. 6-7, 1980-1981, pag. 93-98.

CUM S'A RĂSPÂNDIT ÎN LUME FAIMA LUI BRÂNCUŞI

Fără Americani,
n'aş fi fost în stare
să produc ceeace am
produs, nici să trăiesc
cum am trăit.

Brâncuşi

A trecut o jumătate de veac de când l-am întâlnit ultima oară pe Brâncuşi, la sfârşitul lunii octombrie 1938, la Bucureşti. Am petrecut atunci o noapte întreagă ascultându-i, împreună cu Comarnescu, povestea vieţii. Vorbea ca un bătrân sfătos, care istorisea în prag de noapte păţanii adevărate, întâmplări trăite, piedici şi greutăţi învinse şi, în vorba lui, se vădea acea cumînţenie a pământului, moştenită din străbuni. Când ne-am despărţit în zori, mi-a dat un teanc de fotografii după sculpturile sale, pentru cartea pe care i-am făgăduit s-o scriu despre viaţa şi opera lui.

Vitregiile istoriei m-au împiedicat să-mi ţin la vreme promisiunea şi abia după un pătrar de veac, în luna mai 1963, a putut apare la Paris prima mea carte despre Brâncuşi, o monografie cu cel dintâi catalog ştiinţific al operei. Pentru a întocmi acest catalog am călătorit la Philadelphia pentru a vedea cele 21 sculpuri din colecţia Louise şi Walter Arensberg ca şi Torsul din colecţia A.E. Galatin, aflate la Philadephia Museum of Art; am fost la Boston unde am admirat Peştele de la Fine Arts Museum; am zăbovit câtăva vreme în faţa Muzei de la Museum of Fine Arts din Houston şi mai ales la New York unde am descoperit sculpturile lui Brâncuşi de la Museum of Modern Art şi dela The Solomon R. Guggenheim Museum. La Paris, am

Constantin Brâncusi, Paris 1925 (foto Man Ray)

văzut la galeria Le Minotaure Pasărea de aur din colecţia Philippe de Rothschild, apoi Muzele Adormite din colecţiile Katia Granoff şi Dina Vierny, şi am pătruns cu emoţie în atelierul lui Brâncuşi reconstituit în 1962 la Musée National d'Art Modern de pe avenue du Président Wilson. La Veneţia, Peggy Guggenheim mi-a arătat la Palazzo dei Leoni Pasărea Măiastră şi Pasărea în Văzduh. În România, vizitasem Ansamblul Monumental de la Târgu-Jiu în 1953, văzusem sculpturile lui Brâncuşi de la Muzeul de Artă din R.S.R. şi cele de la Muzeul din Craiova ca şi cele din colecţiile Cecilia Cutzescu-Storck, Irina Darvani, G. Romaşcu, Val. Mugur şi alte colecţii particulare, astfel încât în 1963 eram singurul istoric de artă din lume care avusese norocul să admire direct cea mai mare parte a operelor lui Brâncuşi. Nici un critic de artă din Occident nu văzuse la data aceea în original nici Masa Tăcerii, nici Poarta Sărutului, nici Coloana fără sfârşit, pe care o găsisem în 1953 abandonată în mijlocul unui maidan de gunoi. După apariţia cărţii mele, în care arătam că Brâncuşi exprima felul de a gândi lumea al ţăranului român, Ansamblul Monumental din Târgu-Jiu a fost curăţat, amenajat şi i s-a acordat o prezentare onorabilă, încercând să se urmeze, pe cât cu putinţă, indicaţiile lui Brâncuşi din 1938.

În anii care au urmat, am vizitat Tate Gallery din Londra, Wilhelm Lehmbruck Museum din Duisburg, Kunsthalle din Zurich, Kunstmuseum din Winterthur, Louisiana Museum din Humblebaek, Danemarca, The Museum of Fine Arts din Providence, Rhode Island, Fogg Art Museum din Cambridge, The Hirschhorn Museum and Sculptures Garden şi The National Gallery din Washington, unde am văzut alte sculpturi de Brâncuşi, adâncind prin contact direct marea mea admiraţie faţă de opera lui.

Am editat în 1967, cu prilejul împlinirii a zece ani de la încetarea din viaţă a artistului, o culegere de eseuri, Témoignages sur Brancusi, scrise

de "trei tineri sexagenari", Mircea Eliade, Petru Comarnescu şi Ionel Jianu, iar în 1976 la centenarul naşterii sale, Introduction à la sculpture de Brancusi de Ionel Jianou şi Constantin Noica.

Vreme de mai bine de douăzeci şi cinci de ani, cărţile mele au vânturat lumea şi au adus faima lui Brâncuşi în 88 de ţări din cele cinci continente. Din fundul Canadei, din nesfârşitele păduri ale provinciei Atitibi-O ca şi din Australia, Japonia, Coreea de Sud, Taiwan sau Noua Zeelandă, din Argentina, Brazilia, Mexic, Bolivia, Peru, Chile, Uruguay, Venezuela şi Columbia, din Statele Unite ale Americii şi din Uniunea Sovietică, din India, Israel, Africa de Sud, ca şi din toate ţările Europei Occidentale, mi-au sosit mărturii despre admiraţia stârnită de opera lui Brâncuşi.

Dacă astăzi Brâncuşi este considerat "un artsit genial"[1] ca"cel mai mare sculptor al veacului nostru"[2], atitudinea faţă de opera sa n-a fost întotdeauna aceeaşi. Vreme îndelungată ea s-a lovit de neînţelegerea şi de adversitatea contemporanilor. Sculptura sa a fost vehement contestată, contradictoriu interpretată şi adesea ignorată. Dacă Rodin a deschis drumul sculpturii statuare moderne la începutul acestui veac, Brâncuşi a fost acela care a deschis drumul sculpturii contemporane, înlăturând statuara şi reproducerea figurativă a aparenţelor amăgitoare şi preconizând exprimarea esenţei realităţii într-o sculptură organică, întemeiată pe o transfigurare a materieiei, pe forma în devenire, având o dimensiune spirituală.

În cei 53 de ani petrecuţi în Franţa, din 1904 până la sfârşitul vieţii sale în 1957, Brâncuşi n-a primit nici o comandă de monument de la Statul francez, niei un premiu, nici o distincţie oficială la Paris. Ca şi Rodin, Bourdelle, Maillol, Jean Arp sau Zadkine, el n-a fost ales membru al Academiei de Bele-Arte de la Institutul Franţei, cinste de care s-au bucurat atâţia sculptori mediocri, asupra cărora s-a şi coborât vălul uitării.

[1] René Huygue-Daisa Ikeda: La Nuit appelle L'Aurore, Flammarion, Paris 1980, p. 63.

[2] C. Giedion-Welcker: Brancusi, The Museum of Modern Art, New York, 1939, p. 23

În privința atitudinii generale față de opera lui Brâncuși în Franța, se cuvine să distingem două epoci: cea până la sfârșitul celui de al doilea război mondial și cea de după 1950.

In prima perioadă, Brâncuși a fost socotit ca un reprezentant al sculpturii de avangardă, care nu corespundea criteriilor oficiale ale vremii și "scandaliza și exaspera critica de artă și publicul".

În 1928, Amédée Ozenfant, directorul revistei L'Esprit Nouveau, scria: "Brâncuși e foarte prețuit de adevărații cunoscători. Dar opera lui nu e populară și nici nu poate fi, pentru că cere o aprofundare și, ca orice creație adevărată, nu folosește un limbaj banal, curent".[3]

Situația sculpturii de avangardă a fost limpede definită de L. Ghischia și N. Vedres în cartea "La Sculpture Moderne en France depuis Rodin", apărută în 1945 la Paris. "Față de sculptura pe care, în lipsa unui alt termen mai potrivit, o vom numi sculptură de avangardă, critica se arată foarte rezervată: o ignoră cu totul, felicitându-se că "sculptura statuară a rămas sănătoasă cu excepția a doi trei nebuni" și că ea "continuă să se supună unor principii plastice imuabile care cer credibilitate și interzic blufful și deformările". "Sculptura de avangardă scandalizează și exasperează".Dar ea trăește și își continuă drumul. Ceea ce pare miraculos e faptul că sculptura de avangardă este practicată de oameni integri, mai însingurați și mai depărtați de ispitele succesului decât sculptorii independenți. Nimeni nu poate acuza temeinic pe un Duchamp-Villon, pe un Laurens, pe un Brâncuși, că vor să epateze publicul. Nimeni nu poate pune la îndoială nu numai sinceritatea lor, dar și imposibilitatea de a adopta altă formă de artă, un alt drum și alte căutări pentru a afla ceeace le impunea propriul lor destin: bucuria creației...Lipsa de înțelegere întâmpinată, ecoul foarte redus pe care îl au operele lor, ne fac să credem că eforturile lor vor fi de lungă durată și lung va fi drumul până ce această artă, pe care criticii au ignorat-o, va ajunge să trezească fervoarea marelui public".[4]

[3]. A. Ozenfant: Bilan des arts modernes en France, Ed. Jean Bury, Paris, 1928.

[4] L. Ghischia-N. Vedres, La Sculpture en France depuis Rodin, Ed. Seuil Paris, 1945, p. 91-93. Sublinierile sunt ale noastre

Sculptura şi pictura de avangardă au ocupat un loc cu totul marginal în viaţa artsitică franceză în epoca dintre cele două războaie mondiale. Nici dadaismul, nici suprarealismul, nici arta abstractă n-au trezit interesul sau favoarea publicului şi al oficialităţii. Mulţi dintre reprezentanţii de frunte ai acestor curente, ale căror opere ating azi preţuri fabuloase, nu izbuteau să obţină decât vreo câteva sute de franci pentru o lucrare a lor.

Fotograful american Edward Steichen declara în 1927 că i-a plătit lui Brâncuşi 600 dolari pentru sculptura în bronz Pasărea în Văzduh. O variantă a aceleiaşi sculpturi din colecţia Helena Rubinstein a fost vândută la New York în 1967 cu 160.000 dolari! La 14 noembrie 1984, la o vânzare prin licitaţie la Sotheby din New York, un bronz de 45 cm. din ciclul Domnişoara Pogany, tras în 4 exemplare, a fost adjudecat la preţul de 14.950.000 franci, aproape 3 milioane dolari, deşi fusese cumpărat în 1950 cu 8500 franci![5]

Un alt exemplu de urcare vertiginoasă a preţurilor sculpturilor lui Brâncuşi îl oferă Muza cioplită în marmură în 1912 (catalog Jianou no. 78, Istrati 70). Cupărată de pictorul Arthur B. Davies în 1914 cu 2750 franci, a fost vândută în 1955 la o licitaţie publică cu 7000 dolari. Arde Bulov, cumpărătorul, a dăruit-o soţiei sale Ileana Bulova-Lindt, care a vându-o în 1981 cu 800.000 dolari. Patru ani mai târziu, Muzeul S.R. Guggenheim a cumpărat-o plătind 2 milioane de dolari! De la 2750 franci cât a încasat Brâncuşi pentru această lucrare, până la 2 milioane de dolari 70 de ani mai târziu, este o diferenţă colosală![6]

Critica de artă franceză s-a ocupat prea puţin de Brâncuşi în prima perioadă până la sfârşitul celui de al doilea război mondial. Explicaţia e simplă: cât a trăit, Brâncuşi n-a avut nici o expoziţie personală nici în Franţa, nici în vreo altă ţară europeană. Toate expoziţiile sale personale au avut loc în Statele Unite ale Americii şi în special la New York în 1914, 1926, 1933 şi 1955. Totuşi,

[5] Paris-Match din 29 noembrie 1984.

[6] Grace Glieck: The Muse by Brancusi returns to Guggenheim, The New York Times, 21 dec. 1985.

Brâncuşi a participat începând din 1906 la diferite Saloane şi expoziţii colective din Paris, Bucureşti, Londra, Praga, Zurich, Bruxelles, Amsterdam, Moscova şi alte oraşe europene.

Dacă Guillaume Apollinaire şi Jacque Doucet[7] au scris câteva rânduri favorabile despre sculpturile lui în 1912, dacă revista Cahiers d'Art a publicat în 1927 un articol de Albert Dreyfus, în 1929 un studiu de Roger Vitrac şi în 1934 "Reflecţii asupra lui Brâncuşi cu prilejul expoziţiei sale la Galeria Brummer din New York" de Ch. Zervos[8], în schimb G. Charensol, într-o cronică din 1928 din revista L'Art Vivant îl pomenea la sârşitul unei înşiruiri de nume, după Chana Orloff, Zadkine, Henri Laurens şi Joseph Csaky, socotindu-i pe toţi "nişte fantezişti dornici de inovaţii"[9] .

În epoca dintre cele două războaie mondiale au apărut la Paris trei colecţii de albume consacrate noilor artişti: Les Sculpteurs Français Nouveaux în editura Gallimard, Les Maîtres Nouveaux în editura Chroniques du Jour şi Les Artistes Nouveaux în editura G. Crès. Brâncuşi nu figurează în nici una din aceste colecţii. Pe coperta interioară a broşurii despre Bourdelle se anunţă printre viitoarele apariţii şi o carte despre Brâncuşi, care n-a văzut însă niciodată lumina zilei. Prima carte i-a fost publicată în Franţa abia după moartea lui, în 1957, în editura Cahiers d'Art şi nu cuprindea decât o culegere de omagii semnate de 25 critici de artă, directori de muzee şi artişti, împreună cu o introducere de Christian Zervos. Era, de fapt, un număr omagial al revistei Cahiers d'Art, apărut cu un an înainte, când Brâncuşi împlinise vârsta de 80 de ani. În Enciclopedia Franceză, publicată de Larousse în 1936, Waldemar George scria: "Un alt aspect al crizei actuale apare în cercetările pentru aflarea unei forme pure. Artistul tratează un ansamblu de forme ca nişte sfere sau poliedri. Printre sculptorii cei mai atraşi de acest fel de abstracţie, Brâncuşi ocupă un loc aparte. Monoman în căutarea perfecţiei formale şi a absolutului,

[7] J. Doucet: Le Salon des Artistes Indépendents le Bulletin de la Vie Artistique, Paris, 1912.

[8] A. Dreyfus: C. Brancusi, Cahiers d'Art, no. 2, 1927, p. 69-74, cu 9 reproduceri.
R. Vitrac: Brancusi, Cahiers d'Art no. 4, 1929, p. 382-396, cu 15 reproduceri.
C. Zervos, Cahiers d'Art, no. 1-4, 1943, p. 80-83.

[9] G. Charensol: Sculptures à la Galerie Zack, L'Art Vivant, 1928.

Brâncuşi porneşte de la un cap pentru a ajunge printr-o serie de simplificări şi eliminări, la o sferă sau la o formă ovoidală".[10]

În completarea făcută în 1963, când faima lui Brâncuşi începe să se răspândească, Waldemar George care publicase în 1951 un studiu intitulat "Grandeur et solitude de Brancusi", se mulţumea să-l citeze după Maillol şi Despiau, printre cei care "au deschis sculpurii căile viitorului", dar se întreba dacă nu cumva Brâncuşi a cunoscut "femeile-amfore" ale lui Maillol "pe care le-a eliberat de substanţa lor carnală".

Un incident, petrecut în 1920, la Salonul Artiştilor Independenţi din Paris, constituie încă o dovadă a neînţelegerii şi adversităţii întâmpinate de opera lui Brâncuşi în Franţa. La acel Salon, Brâncuşi a trimis sculptura în bronz Principesa X. În ziua vernisajului, această sculptură a fost scoasă din expoziţie la cererea prefectului de poliţie M. Raux, care a pretins că ea "ar putea crea incidente", fiindcă seamănă cu un phalus[11]. Numeroase proteste s-au ridicta împotriva acestui act arbitrar, care însemna o atingere a libertăţii de exprimare şi de creaţie. În Journal du Peuple din 25 ianuarie 1920 a apărut un manifest semnat de vreo 50 "artişti, esteticieni, colecţionari, critici de artă, scriitori", prin care se protesta împotriva nedreptăţii făcute lui Brâncuşi.

E interesant de analizat cine a semnat acest manifest. În primul rând aflăm mai mulţi pictori ca Picasso, Braque, Fernand Léger, Raoul Dufi, Juan Gris, Picabia, Derain, Gleize, Metzinger, André Lhote, Larionov, Serge Ferrat, Sauvage. Lipsesc însă Matisse care ar fi declanşat scandalul exclamând în faţa sculpturii lui Brâncuşi "Iată un phalus!" şi bunii săi prieteni Marcel Duchamp care se afla în Statele Unite, J. Villon, Robert şi Sonia Delaunay, etc. Găsim printre semnatari numai trei sculptori: H. Laurens, Archipenko şi Lipschitz, dar nici Bourdelle, nici Maillol, nici Despiau, nici Zadkine nu figurează printre semnatari. În schimb, criticii de artă sunt

[10] Waldemar George: Tendances de la sculpture, in Encyclopédie Française, Larousse 1930 tome XVII, p. 17-18.

[11] La Bucureşti s-a petrecut acelaş lucru, în 1925. Într-un articol "De vorbă cu Brâncuşi", Lucian Boz arăta că Ion Vinea şi Marcel Iancu au fost daţi în judecată pentru atentat la bunele moravuri pentrucă au publicat în revista Contemporanul, de sub direcţia lor o reproducere după Principesa X.

reprezentaţi prin J.L. Vaudoyer, Maurice Raynal, Florent Fels, Georges Duthuit, André Warnod, A. Guégan, iar scriitorii prin Jean Cocteau, B. Cendrars, André Salmon, A. Billy, Ribemont-Desaigne, A. Mercereau, Yvan Goll. Aderau la acest manifest şi compozitorii Eric Satie, G. Auric, Germaine Taillefer şi colecţionari ca H.P. Roché, baroana Renée Irana Frachon (modelul Muzei adormite) şi Mme Ricou (căreia Brâncuşi îi făcuse portretul), Mme Rousseau (văduva vameşului Rousseau) şi compatriotul său credincios V.G. Paleolog, care va publica în 1938 prima carte despre Brâncuşi în limba română şi va lupta timp de aproape o jumătate de veac pentru promovarea operei lui. De asemenea, oameni de ştiinţă ca Marie Curie sau românul Dr. Marbé dela Institutul Pasteur au semnat apelul de la care au lipsit însă Tristan Tzara şi alţi prieteni apropiaţi ai lui Brâncuşi.

Indignat de această măsură abuzivă, Brâncuşi n-a mai vrut să prezinte nici o expoziţie personală în Franţa, tot timpul vieţii sale.

E adevărat că opera sa n-a aflat nici un răsunet în Franţa în epoca dinaintea celui de al doilea război mondial. Nici un muzeu nu i-a cumpărat vreo sculptură, iar foarte puţini colecţionari francezi s-au interesat de creaţia sa. În 1964, Giuseppe Marchiori constata în La Sculpture Moderne en France: "Cum a reacţionat societatea franceză modernă faţă de compoziţiile austere ale lui Brâncuşi? Pur şi simplu le-a ignorat şi artistul nostru a rămas în afara ei. Adevăratul său public au fost ceilalţi artişti."

Abia în 1946, Muzeul Naţional de Artă Modernă din Paris a cumpărat trei sculpturi de Brâncuşi: Foca, Muza adormită şi Cocoşul. Jean Cassou îmi scria în această privinţă în luna februarie 1963: "Aceasta este prima cumpărare făcută de Stat de la Brâncuşi şi una din primele mele iniţiative când, după Eliberare, şi după ce m-am vindecat de rănile suferite, mi-am reluat locul la muzeu şi am pornit la înfiinţarea unui Muzeu de

artă modernă vrednic de acest nume. Muzeele nu aveau nici o lucrare de Brâncuşi şi nimeni nu se gândise la el. De aceea am făcut să i-se cumpere imediat trei dintre capodoperele sale"[12].

Dacă astăzi Parisul posedă cel mai bogat ansamblu de opere brâncuşiene, aceasta se datorează faptului că el a lăsat moştenire Statului francez atelierul său din Impasse Ronsin cu toate sculpturile, mulajele, soclurile, mobila, biblioteca, fototeca, arhiva şi tot ce se afla acolo la moartea lui. Acest dar, de o valoare incomensurabilă, n-a potolit furia advesarilor artei moderne. Claude-Roger Marx scria în 1962 că Brâncuşi e răspunzător de "degenerarea sculpturii" şi că operele sale nu sunt decât "nişte epave" de care Muzeul Naţional de artă modernă ar trebui să se descotorosească cât mai repede.[13]

Din fericire, această părere nu mai era împărtăşită de alţii, majoritatea ignorând cu totul existenţa lui Brâncuşi. În schimb, Pierre Schneider scria în revista Express din 5 aprilie 1962: "Acum cinci ani dispărea cel mai mare sculptor al vremii noastre, Constantin Brâncuşi. La moarte, a lăsat ţării care l-a primit cu jumătate de veac în urmă, un dar incomparabil: atelierul său şi sculpturile pe care le strânsese acolo timp de atâţia ani, reprezentând cam vreo două treimi din creaţia sa. La drept vorbind, Parisul n-a făcut mare lucru pentru a merita acest privilegiu. Cinstit în străinătate, Brâncuşi a fost neglijat de oraşul său adoptiv, cu excepţia câtorva confraţi. Cele mai bogate ansambluri ale operei sale se află în alte ţări din Europa sau America. În Franţa, Statul s-a arătat în privinţa lui fidel vechiului principiu: indiferent când ar fi trebuit să-l descopere, prea sărac atunci când era consacrat şi ajuns la preţ."[14]

Rezultă din toate aceste mărturii, că Brâncuşi n-a aflat la Paris cuvenita preţuire în timpul vieţii sale şi n-a cunoscut aici succesul care i-a dus faima pe tot cuprinsul lumii. Dar Parisul i-a folosit în două privinţe: mai întâi i-a îngăduit să-şi descopere, prin anamneză, propria lui comoară lăuntrică, adevăratele

[12] Scrisoarea lui Jean Cassou din 4 februaric 1963 către autor.

[13] C. R. Marx: Brancusi, le sculpteur tabou, Le Figaro, 7/4/1962.

[14] P. Schneider: Brancusi. L'Express, 5 aprilie, 1962.

sale rădăcini din adânc. Şi apoi, i-a oferit atmosfera prielnică tuturor îndrăznelilor în actul de creaţie, climatul moral şi stimulator în care marile aventuri ale spiritului deveneau posibile.

La Paris, Brâncuşi s-a găsit pe sine. Şi astfel a fost în măsură să aducă marea sa contribuţie la mersul înainte al artei; să exprime într-un limbaj universal felul de a gândi lumea al ţăranului român.

Parisul a fost, în prima jumătate de veac, adevăratul centru artistic al lumii. Artişti de pretutindeni, din toate ţările şi orizonturile, veneau aici pentru a cunoaşte noile înfăptuiri în domeniul creaţiei, noile idei care se afirmau, noile căutări şi curente care se manifestau. O sete de înnoire dădea un impuls şi o intensitate extraordinară vieţii artistice. Tinerii se întâlneau în atelierele şi cafenelele din Montparnasse, discutau, îşi împărtăşeau vederile şi experienţele, stabileau contacte, legau prietenii, alcătuiau grupări şi puneau la cale viitorul. Picasso se întâlnea cu Matisse şi Braque, Apollinaire îl descoperea pe Vameşul Rousseau, Modigliani prindea meşteşugul sculpturii în atelierul lui Brâncuşi, Marc Chagall, Soutine, Fernand Léger, Zadkine îşi aveau atelierele în clădirea rotundă La Ruche din strada Dantzig, de lângă abatoarele Vaugirard, Robert şi Sonia Delaunnay căutau noi modalităţi de expresie plastică, André Salmon, Alexandre Mercereau şi alţi poeţi fraternizau cu pictorii şi sculptorii. Toţi erau tineri, cutezători, entuziaşti, hotărâţi să distrugă vechile prejudecăţi şi stavilele ridicate în drumul lor de arta academică, oficială. Întâlnirile lor erau rodnice, deschizătoare de drumuri noi.

O asemenea întâlnire a fost hotărâtoare pentru destinul lui Brâncuşi: i-a deschis calea Americii, unde arta sa îşi va afla deplina consacrare.

În anul 1907, Brâncuşi s-a mutat în atelierul din strada Montparnasse no. 54. Imobilul a rămas şi azi aşa cum era cu vreo 80 de ani în urmă: în jurul unei curţi interioare se află aceleaşi bătrâne ateliere de artişti. Aci, Brâncuşi l-a avut ca vecin de atelier

pe Walter Pach, pictorul american venit la Paris să-şi desăvârşească studiile de artă. Walter Pach (1883-1958) era pe vremea aceea un tânăr vioi, activ, entuziast, plin de iniţiative, care voia să introducă arta modernă şi în Statele Unite ale Americii.

În 1913, Walter Pach, împreună cu Arthur B. Davies, Ernest Lawson, M. Prendergast şi A. Maurer, au organizat la New York celebra expoziţie Armory Show, care a revoluţionat viaţa artistică americană. Walter Pach l-a invitat pe Brâncuşi să participe la această expoziţie, la care au figurat pentru prima oară în Statele Unite sculpturile sale Domnişoara Pogany, Sărutul, Muza, Muza adormită şi un Torş.

Sheldon Cheney a evocat astfel scandalul provocat de Armory Show: "În luna februarie a anului 1913 a fost prezentată la New York o expoziţie sub titlul inocent de "Expoziţia internaţională de artă modernă". Era instalată în sala de arme a Regimentului 69 de artilerie, de unde i s-a tras şi numele de Armory Show, sub care a devenit celebră. Niciodată nu s-a auzit un strigăt de oroare mai asurzitor din partea academiştilor indignaţi, a criticilor de artă revoltaţi, a publicului scandalizat. Un nemaipomenit val de injurii, de polemici, de proteste s-a ridicat în presă. Adepţii academiştilor erau consternaţi şi cei mai mulţi critici de artă le-au ţinut isonul... Organizatorii expoziţiei n-au cruţat deloc publicul new-yorkez. I-au prezentat nu numai tablouri de Cézanne, de pictorii din gruparea Fauves şi de cubişti, dar şi opere de Kandinski, Lehmbruck şi Brâncuşi.. Au fost expuse 1100 de lucrări de 300 de artişti. Ziarele i-au avertizat pe cetăţenii onorabili că această expoziţie era inspirată de "degeneraţii din Paris", că nu era decât o demonstraţie a unor farseuri şi exhibiţionişti ai artei. Astfel oamenii au avut prilejul să vadă pentru prima oară tablouri de Cézane, Van Gogh şi Matisse, ciudatele şi inextricabilele jocuri de puzzle ale cubiştilor, şi cei mai mulţi au izbucnit în râs sau şi-au bătut joc de ele...Doi dintre organizatorii expoziţiei s-au sinucis pentru a scăpa de

necazuri iar cei mai mulţi dintre conducătorii ei au avut de suferit ani de-a rândul privaţiuni şi mizerii de nedescris. Totuşi, Armory Show a îngăduit artei moderne să se afirme ca un curent artistic de mare viitor şi să pătrundă în conştiinţa publică americană"[15]

[15] Sheldon Cheney: Story of Modern Art, The Viking Press, New York, 1958, p.43.

Expoziţia a fost prezentată în continuare la Chicago şi la Boston, atrăgând peste 300.000 de vizitatori, un adevărat record pentru vremea aceea.

Tabloul cel mai contestat a fost Nud coborând pe scară de Marcel Duchamp, în care mişcarea era descompusă în mai multe figuri care se întretăiau, iar sculptura care a scandalizat cel mai mult a fost Domnişoara Pogany de Brâncuşi, a cărei efigie a fost arsă de studenţii din Chicago în campusul lor.

Unul dintre sprijinitorii cei mai activi ai lui Armory Show a fost avocatul John Quinn, consilierul juridic al unor milionari din New York ca Thomas Fortune Ryan şi sfătuitorul câtorva femei bogate din înalta societate americană ca Gertrude Vanderbilt Whitney, Lillie P. Bliss, Mrs. Cornelius J. Sullivan, etc. John Quinn era şi el un colecţionar pasionat, care ajunsese să aibă către sfârşitul vieţii sale vreo 12000 manuscrise, cărţi rare, ediţii de bibliofil, pe lângă vreo 2800 de opere de artă. În colecţia sa au figurat în 1924, 50 de tablouri de Picasso, 32 sculpturi şi desene de Brâncuşi, 19 picturi de Matisse, 11 de Seurat şi numeroase alte lucrări ale celor mai de seamă artişti francezi, englezi şi americani, dela Vameşul Rousseau până la Braque şi Derain, dela Augustus John până la Wyndham Lewis, de la Odilon Redon până la Marcel Duchamp, de la Walt Kuhn la Arthur B. Davies sau Walter Pach.

Sprijinul călduros pe care John Quinn l-a acordat lui Brâncuşi, prietenia care i-a legat, înfiripată mai întâi prin scrisori, iar între 1921 şi 1923 prin contact personal, cu prilejul vizitelor lui John Quinn la Paris, au avut un rol important în lansarea sculpturii lui Brâncuşi în Statele Unite ale Americii.

Datorită îndemnului lui John Quinn şi cu concursul lui Marcel Duchamp şi al artistului fotograf Edward Steichen, care fotografiase în anul 1901 sculpturile lui Rodin la Meudon şi le publicase în revista Camera-Work din New York, Brâncuşi a putut prezenta o expoziţie personală la galeria Photo-Secession a lui Alfred Stieglitz. Şi astfel, la 11 martie 1914 s-a deschis la New York prima expoziţie personală a lui Brâncuşi cu opt sculpturi, dintre care 4 în marmură, 3 în bronz, şi una cioplită în lemn. Preţurile erau destul de modeste: Muza adormită costa numai 5000 franci, iar în bronz numai 2000 franci; cele două Danaide în marmură erau puse în vânzare la 3000 franci fiecare, iar cea în bronz la 2000 franci; Pasărea Măiastră în bronz poleit se putea cumpăra cu 2000 franci, iar Fiul risipitor în lemn cu 3500 franci. Domnişoara Pogany în marmură s-a vândut cu 6000 dolari, Măiastra în bronz cu 2000 dolari, iar o Danaidă sau o Naiadă în bronz cu 2000 dolari iar o Danaidă în marmură cu 2250 dolari.

John Quinn, Lillie P. Blitz, Mra. Eugene Meyer, Katherine S. Dreier au fost printre primii cumpărători ai acestor sculpturi.

Edward Steichen povesteşte în mod amuzant cum a cumpărat Pasărea Măiastră în 1910 cu 500 franci la Paris: "Ne-am cunoscut din întâmplare în atelierul lui Rodin de la Meudon. Câtva timp mai târziu am văzut sculptura sa Pasărea Măiastră expusă la Salonul Artiştilor Independenţi. M-a atras dintr-o dată ca cea mai minunată concepţie şi execuţie pe care am văzut-o la vreun sculptor în afară de Rodin. Deşi mijloacele mele băneşti erau departe de a fi cele ale unui colecţionar de artă, am dorit atât de mult această sculptură încât am întrebat de preţul ei. Mi s-a spus 1000 franci. Era mai mult decât aş fi putut plăti, dar după ce mi-am făcut socotelile, mi-am dat seama că printr-o comprimare a cheltuielilor şi prin renunţări pe ici pe colo aş putea face rost de 500 franci. Am cerut adresa lui Brâncuşi şi m-am dus la el. Când am sosit, am întrebat-o pe

portăreasă unde stă Brâncuşi; ea a intrat în curte şi ducându-şi mâinile la gură a strigat: Monsieur Brancusi! Un cap cu barbă a apărut la fereastră şi l-am recunoscut pe acela pe care-l întâlnisem la Rodin. Ne-am salutat ca vechi prieteni. I-am spus povestea mea iar el a hotărât că, dacă Pasărea Măiastră nu se vinde la expoziţie, nu vede de ce n-ar da-o unui confrate pe 500 franci. Nu s-a vândut la expoziţie şi astfel am dobândit Pasărea Măiastră şi am dus-o la casa noastră, la Voulangis".[16]

Walter Pach, fostul vecin al lui Brâncuşi în atelierele din strada Montparnasse no. 54, a devenit consilierul artistic al lui John Quinn. Prin mijlocirea lui, acesta a continuat să cumpere sculpturi de Brâncuşi, după cum rezultă din corespondenţa lor aflată la The New York Public Library.

[16] Edward Steichen: A Life in Fhotography, W,H. Allen. London, 1961.

Spicuind din această corespondenţă, alcătuită mai mult din telegrame, aflăm că la 16 octombrie 1916, Brâcuşi îi comunica lui Walter Pach la New York că John Quinn i-a cumpărat sculptura Sărutul şi încă o altă lucrare. La 19 ianuarie 1917, Brâncuşi confirma că a primit "4000 fr. on first payment of 12000 fr. for the sculptures which he asked to send you". Mai interesantă e telegrama din 27 decembrie 1917 adresată de Brâncuşi lui John Quinn, din care aflăm preţurile plătite pentru trei sculpturi: Child în the World (probabil Fiul risipitor sau Primul pas) pentru 12000 fr., Himera pentru 3000 fr., Pasărea Măiastră pentru 10000 fr.

Dacă amintim că Edward Steichen a plătit în 1911 pentru pentru o variantă a Păsării Măiastre 500 franci, ne dăm seama cum au crescut preţurile sculpturilor lui Brâncuşi în 6 ani: dela 500 la 10000 franci, adică de 20 de ori. Aceasta dovedeşte cum John Quinn a înţeles să sprijine cariera lui Brâncuşi în care avea o nemărginită încredere, spunând: "Brancusi, the more one has, the more one wants" (cu cât ai mai multe, cu atât ai dori să ai mai multe).

În scrisoarea din 5 noembrie 1920,[17] John Quinn îi spunea lui Brâncuşi:

[17] Informaţii transmise de Dr. Florence Hetzler după cercetările făcute la cererea noastră la The New York Public Library.

"Dacă aş fi fost un om bogat, n-aş fi şovăit o clipă să accept propunerea dumitale de a cumpăra Domnişoara Pogany una în marmoră colorată şi alta în bronz, şi Pasărea în marmură şi în bronz pentru 50000 de franci. Dar nu sunt un om bogat..."Se pare că totuşi, în cele din urmă, John Quinn a cumpărat aceste sculpturi, deoarece le găsim în colecţia sa la expoziţia The Memorial Quinn din ianuarie 1926. Domnişoara Pogany în marmură a ajuns astăzi la Philadephia Muşeum of Art, Domnişoara Pogany în bronz la Albright-Knox Art Gallery, iar Pasărea Galbenă în marmură la Yale University Art Gallery.

La 20 decembrie 1920, John Quinn, a cumpărat Muza în alabastru la preţul destul de modest de 3500 franci.

Influenţa lui John Quinn, care a fost un premergător în formarea gustului puiblic pentru arta modernă, s-a exercitat şi pe alte căi. Astfel, el a subvenţionat revista de avangardă The Little Review din New York, care a publicat în 1921 primul studiu temeinic despre opera lui Brâncuşi, scris de poetul Ezra Pound şi însoţit de 24 reproduceri după sculpturile şi desenele sale. Ezra Pound l-a cunoscut pe John Quinn în 1915 şi a devenit în scurt timp un fel de consilier artistic al acestuia, sfătuindu-l să cumpere opere ale artiştilor din gruparea Vorticistă şi în special sculpturi de Gaudier-Brzeska şi picturi de Wyndham Lewis. Când au venit împreună la Paris, în 1921, John Quinn şi Ezra Pound, însoţiţi de Henri-Pierre Roché şi de Jeanne Robert Foster, au petrecut multe seri în atelierul din Impasse Ronsin. În cartea sa The Proud Possessors, Aline Saarinen descrie astfel una din aceste petreceri: "Brâncuşi frigea cocoşei tineri pe grătarul din forja lui şi îi servea cu vinuri şi ţuică pe o masă rotundă de piatră, pe care o curăţase chiar atunci de praf şi de deşeuri. După cină, Derain se urca pe un soclu alb al lui Brâncuşi şi simula într-o poză imobilă o statuie clasică. Brâncuşi povestea amintiri din tinereţe, Eric Satie vorbea de muzica modernă sau de fratele lui până în târziul nopţii, într-o atmosferă de voie bună." [18]

[18] A. Saarainen; The Proud Possessors, Random House, New York, 1958, p. 226.

John Quinn a încetat din viață la 28 iulie 1924. Prin testament, a dispus ca operele sale de artă să fie scoase în vânzare publică. În ianuarie 1926, la expoziția Memorial John Quinn de la Art Center din New York, au fost prezentate 27 sculpturi de Brâncuși, 19 tablouri de Matisse, 11 de Seurat, 50 de lucrări de Picasso și alte picturi de Picabia, Odilon Redon. etc. Negăsindu-se amatori care să cumpere sculpturile lui Brâncuși și pentru a evita o prăbușire a prețurilor lor, Marcel Duchamp și Henri-Pierre Roché le-au achiziționat pe toate, vânzându-le apoi treptat de-a lungul anilor. Astăzi, majoritatea sculpturilor lui Brâncuși din colecția John Quinn au ajuns în cele mai de seamă muzee din Statele Unite ale Americii și îndeosebi la Philadephia Museum of Art, prin donația Louise și Walter Arensberg.[19]

[19] A. Saarinen, op. cit. p. 235.

E probabil că Brâncuși să fi vizitat expoziția Memorial John Quinn deoarece în ianuarie 1926 a venit pentru prima oară la New York cu prilejul expoziției sale de la Wildenstein Gallery.

La recepția dată în cinstea lui la Penguin Club, Brâncuși l-a întâlnit pe negustorul de artă Iosif Brummer, pe care-l cunoscuse la Paris înainte de primul război mondial. Brummer era un evreu ungur, originar din Transilvania, venit la Paris în 1906. La început, intrase ca cioplitor în atelierul Rodin și pozase chiar ca model pentru diferiți artiști. În 1908, grație lui Max Weber, a intrat la școala lui Matisse. Mai târziu, și-a deschis o galerie de artă modernă. Când a izbucnit războiul din 1914, Brummer s-a refugiat la New York pentru a nu fi internat în lagăr ca cetățean al unei țări vrăjmașe, dar operele de artă pe care le strânsese au fost puse sub sechestru. După încheerea păcii, Brummer și-a recuperat tablourile al căror preț crescuse simțitor între timp - și a deschis o galerie de artă la New York. [20]

[20] Din catalogul expoziției Le Douanier Rousseau de la Grand Palais din Paris, 1984, p. 233-234 și din amintirile anticarului Landau din Paris, comunicate autorului. Vameșul Rousseau făcuse portretul lui Brummer în 1910, care figura acum în expoziția de la Grand Palais.

Brummer i-a propus lui Brâncuși să facă o nouă expoziție mai importantă, în toamnă, în galeria lui, oferind să suporte toate cheltuielile și să publice un catalog cu numeroase reproduceri. Brâncuși a acceptat acestă propunere și, cu ajutorul lui Marcel

Duchamp şi al lui Henri-Pierre Roché, s-a ocupat cu multă râvnă de organizarea acestei expoziţii. I-a cerut lui Paul Morand să scrie prefaţa catalogului, a strâns texte de Clive Bell, Ezra Pound, Carl Sandburg, Forbes Watson, Henri McBride, Angus Wilson, André Salmon, Paul Westheim, Jacques Doucet, Flora Merrile şi Albert Dreyfus, care publicaseră comentarii despre opera lui şi le-a reprodus în catalog.

Forbes Waton era directorul revistei The Arts care publicase în numărul ei din iunie 1923, pe 15 pagini, un important studiu despre opera lui Brâncuşi, însoţit de numeroase reproduceri. Henri McBride, era criticul de artă al ziarului The New York Sun şi al revistei The Dial, Clive Bell deţinea cronica plastică la revista Vogue, Carl Sandbur publicase un larg comentariu despre sculpturile lui Brâncuşi în Slabs of the Sunbarn West, iar Paul Westheim era unul dintre cei mai importanţi critici de artă din Germania. L-am cunoscut în 1962 în Mexic, unde devenise un mare specialist al artei precolombiene, şi atunci mi-a vorbit cu multă admiraţie despre Brâncuşi.

Catalogul expoziţiei de la Brummer Gallery mai cuprindea şi un poem al scriitoarei americane Jeanne Robert Foster, alcătuit din cinci părţi, având titlurile scrise în limba franceză: "l'Ouvrier", "L'Homme", "L'Arbre", "Le Portrait" şi "Diner avec Brancusi", precum şi o poezie de Mina Loy, intitulată "Brancusi's Golden Bird", care apăruse în revista The Dial.

Vom cita numai câteva fragmente din poemul lui Jeanne Robert Foster, pentrucă cuprind câteva din vorbele lui Brâncuşi, autentificate de artist prin publicarea lor în catalogul său. Astfel, în prima parte intitulată "L'Ouvrier", ultimele două versuri sunt:
Again a marble - a smooth head. Brancusi speaking:
With this form I could move the univers. (Din nou o sculptură în marmoră - un cap fin şi neted şlefuit. Brâncuşi spune: "Cu forma aceasta aş putea să mişc universul".)

Vom reda şi poezia intitulată Copacul:

This is my brother.
With only a little change in my substance
I could take a foot in the ground
Grow motives instead of cutting them in marble
The sap in me would grow a new form of tree trunk
I would spread out my branches over lovers
When they lie down upon the leaves.

Acesta e fratele meu
Cu doar o mică schimbare în sinea mea
Aş putea prinde rădăcină în pământ
Şi face să crească motive (decorative) în loc să le cioplesc în marmoră
Crestătura aceasta din mine va creşte ca o nouă formă de trunchi de copac
Îmi voi întinde crengile deasupra îndrăgostiţilor
Când vor veni să se culce printre frunze.

Recunoaştem în aceste vorbe ale lui Brâncuşi fraternitatea lui cu arborii şi concepţia unei sculpturi organice, în care formele cresc în mod firesc ca elemente ale naturii.

Jeanne Robert Foster, ca şi Mina Loy, au frecventat deseori în anii deceniului 1920 atelierul din Impasse Ronsin şi amândouă au luat parte la vestitele dineuri pregătite de Brâncuşi pe focul din vatră.

Mina Loy era o pictoriţă-poetă, căsătorită cu Arthur Craven, un aventurier boem, premergător al Dadaismului, care se definea astfel în revista pe care o edita: "cavaler de industrie, marinar pe Pacific , conducător de asini, culegător de portocale în California, îmblânzitor de şerpi, şoarece de hotel, nepot al lui Oscar Wilde, tăietor de lemne în păduri uriaşe, fost campion de box al Franţei, şofer la Berlin, spărgător şi hoţ". Arthur Craven a avut un sfârşit tragic. A pornit din Mexic pe o simplă barcă în Marea Caraibelor, infestată de rechini, şi a dispărut fără urmă.

Lui Brâncuşi îi plăceau oamenii aceştia năzdrăvani, autentici, care nu şovăiau să asume orice risc şi să-şi pună viaţa în joc de dragul unei isprăvi.

Atelierul din Impasse Ronsin era frecventat de numeroşi americani şi englezi, atraşi de viaţa zbuciumată dar pasionantă a Parisului.

În jurnalul lui Nancy Cunard, extravaganta fiică a proprietarului companiei maritime Cunard Lines, găsim următoarea însemnare: "În seara de Crăciun (1923) am dat un dineu în cinstea lui George Moore, în sala de la primul etaj al cafenelei La Rotonde. Toţi invitaţii, cu excepţia lui Brâncuşi, erau foarte tineri. Printre invitaţi erau Dolly Wilde, nepoata lui Oscar Wilde, Tristan Tzara, Iris Tree, Mary Reynolds, prietena lui Marcel Duchamp, pictoriţa Nina Hammett şi alţii".[21]

[21] A. Chisholm: Nancy Cunard, Ed. Orban, Paris, 1980, p. 73.

Toţi aceşti tineri veneau în atelierul lui Brâncuşi unde întâlneau şi alţi scriitori sau artişti englezi sau americani, ca James Joyce, artistul fotograf Man Ray, Jane Heep, directoarea revistei The Little Review, etc. Ajutat de prietena lui, irlandeza Eileen Lane, îi ospăta cu faimoasele lui spacialităţi culinare: cocoşel cu sos de vin, mititei cu mujdei, mămăligă şi alte mâncăruri româneşti.

Ei au dus mai departe faima lui Brâncuşi, au vorbit cu admiraţie despre opera lui şi i-au creat o atmosferă favorabilă în cercurile cele mai înaintate din Statele Unite ale Americii şi din Anglia. Astfel se explică de ce Brâncuşi a fost mult mai preţuit peste ocean decât în Franţa, şi de ce arta lui a aflat un ecou mai larg în rândurile colecţionarilor americani.

Portretul lui Nancy Cunard, intitulat O fetişcană sofisticată (Sofisticated Young Lady), datează din această perioadă. Şi n-ar fi de mirare ca Nancy Cunard să fi inspirat şi alte două sculpturi ale lui Brâncuşi, Blond Negress şi White Negress, deoarece Nancy Cunard trăia cu un pianist negru care o însoţea peste tot şi se transformase într-o campioană a Negritudinii.

În primul număr al revistei This Quarter din New York, din anul 1925, au apărut o serie de

Aforisme de Brâncuşi şi O poveste cu Briganzi, scrisă de el, împreună cu 46 de reproduceri după sculpturile şi desenele sale.

Toate acestea au pregătit succesul expoziţiei de la Brummer Gallery care s-a deschis la 17 noiembrie 1926. Brâncuşi a făcut a doua călătorie la New York pentru a asista la vernisajul ei. Prezenta 37 de sculpturi, 5 socluri, o pictură din 1916 şi 27 desene, care ofereau o vedere de ansamblu asupra operei create în ultimii 20 de ani. Câţiva colecţionari ca Walter Arensberg şi doamna Eugene Meyer Jr., proprietara influentului ziar Washington Post, îi împrumutaseră câteva sculpturi din colecţiile lor. Principalele cicluri ale artei sale, de la acela al zborului (Pasărea Măiastră şi patru variante ale Păsării în Văzduh, trei în marmură şi una în bronz poleit) până la ciclul ovoidelor, acela al Sărutului sau acela al portretelor (Domnişoara Pogany, Principesa X) sau al Coloanei fără sfârşit figurau în această expoziţie din care se desprindeau limpede trăsăturile esenţiale ale sculpturii brâncuşiene. Critica de artă era pusă în situaţia de a lua o poziţie fără echivoc în faţa acestei manifestări de artă modernă: trebuia să se pronunţe pentru sau împotriva ei.

Expoziţia de la Brummer Gallery, continuată la Arts Club din Chicago de la 4 la 18 ianuarie 1927, a avut un incontestabil succes, atât din punct de vedere material, o bună parte din sculpturi fiind vândute la preţuri convenabile pentru acea vreme, cât şi din punct de vedere moral, aportul lui Brâncuşi la promovarea artei moderne devenind tot mai accentuat. The Arts Club din Chicago a cumpărat la această expoziţie Pasărea de Aur, după cum rezultă din scrisoarea din 24 octombrie 1962 trimisă autorului. Deci, muzeele americane au început să se intereseze de arta lui Brâncuşi.

Numeroase articole favorabile au apărut în presa americană: William Zorach în revista The Arts, Forbes Watson în The New York World, Walter Pach în The Nation, Lewis Mumford în The New

Republic, Ralph Flint în The Christian Science Monitor din Boston, au arătat importanța și valoarea excepțională a sculpturii lui Brâncuși. [22]

În "A Short History of Art", apărută la New York în 1926, Blum și Tatlock au scris: "Brâncuși omite orice detaliu pentru a obține esențialul și a scoate în evidență importanța formelor, ceea ce face ca adevărata sa operă să fie puternică și originală".

Lupta pentru afirmarea dreptului la existență al artei moderne nu era însă pe deplin câștigată în cursul anului 1926 în Statele Unite ale Americii.

Într-un foarte interesant articol, publicat de Aline B. Saarinen în The New York Time Magazine din 23 octombrie 1955, se arată cum era privită opera lui Brâncuși în anii 1926 și cum s-a desfășurat procesul dintre Brâncuși și Direcția Vămilor din USA pentru afirmarea dreptului la existență al artei moderne.

Rezultă din acest articol că în 1926, Direcția Vămilor din Statele Unite a refuzat să acorde sculpturilor lui Brâncuși scutirea de taxele vamale prevăzută pentru operele de artă, pe motivul că ele n-ar întruni condițiile unor creații artistice. Cu acest prilej o anumită presă s'a deslănțuit într-o serie de atacuri împotriva operelor lui Brâncuși, scriind că Pasărea în Văzduh ar fi ca "o banană sfrijită și îngălbenită" sau ca "o umbrelă închisă" sau ca "o țigară de foi" iar Portretul Domnișoarei Pogany ar semăna cu o "minge de football cu fitilul ieșit printr-o crăpătură".

Indignați de aceste atacuri jignitoare, partizanii lui Brâncuși au reacționat, Gertrude Vanderbilt-Withney, Juliana Force, J. M. Speiser și alți colecționari americani l-au convins pe Brâncuși să atace decizia Direcției Vămilor care contesta calitatea artistică a sculpturilor sale. Ei au hotărât să suporte cheltuielile procedurii și au angajat un mare avocat pentru a pleda procesul, care s-a deschis la 21 octombrie 1927 în fața Curții de apel a Direcției Vămilor din New York.

[22] W. Zorach: The Sculpture odf Brancusi, The Arts, no. 9, 1926;
F. Watson: Brancusi, The New York World, 1926;
W. Pach: Brancusi, The Nation, 1/12/1926;
L. Mumford: Brancusi, The New Republic, no. 62, 1926.

Dezbaterile s-au desfăşurat în jurul Păsării în Văzduh în bronz poleit care fusese cumpărată de fotograful Edward Steichen. Martorii lui Brâncuşi au fost sculptorul J. Epstein, Frank Crowninshield, redactorul-şef al revistei Vanity Fair, cunoscutul critic de artă Henry McBride, directorul Muzeului de artă din Brooklyn William Fox şi redactorul şef al revistei The Arts Forbs Watson. Direcţia Vămii a adus ca martori doi sculptori americani de tendinţă academistă Robert Ingersoll Aitken şi Thomas H. Jones.

Judecătorul Waite voia să afle dela martori dacă, după părerea lor, sculptura lui Brâncuşi seamănă cu o pasăre. În concepţia lui, o operă de artă trebuia să reproducă în mod cât mai fidel o fiinţă sau un obiect din realitate. Frank Crowninshield i-a explicat că această sculptură a lui Brâncuşi sugerează sborul, sugerează graţia, aspiraţia şi vigoarea sborului unei păsări, dând o impresie de forţă şi frumuseţe. La rândul său sculptorul englez Jacob Epstein, care a adus în instanţă o sculptură egipteană veche de 3000 de ani reprezentând un şoim, într-o formă foarte stilizată, a declarat că opera lui Brâncuşi corespunde viziunii sale de frumos, că îi dădea o deosebită satisfacţie, că este o adevărată creaţie.

Deşi martorii Direcţiei Vămilor au susţinut că sculptura lui Brâncuşi nu întrunea nici una din condiţiile unei adevărate opere de artă, judecătorul Waite a dat o hotărâre în favoarea artistului român, admiţându-i apelul şi aplicând sculpurilor sale scutirea de taxe vamale prevăzută de lege pentru operele de artă.

Această decizie judecătorească a însemnat totodată o victorie a partizanilor lui Brâncuşi şi o recunoaştere oficială a dreptului la existenţă al artei moderne în Statele Unite. Arta nu mai trebuia să se limiteze la imitarea naturii, ci putea să deschidă largi porţile imaginarului. Desigur, cubismul, arta abstractă, dadaismul şi suprarealismul au existat în Europa şi înainte de 1927, dar au rămas nişte mişcări marginale, care întâmpinau o rezistenţă înverşunată

din partea oficialității. Pentru prima dată se recunoștea în mod oficial că sculpturile lui Brâncuși constituiau adevărate opere de artă și această recunoaștere era valabilă atât în Statele Unite, cât și în lumea întreagă, anunțând o evoluție a concepțiilor estetice și a gustului artistic.

Rezultatul acestui porces, care a produs vâlvă în opinia publică americană, a sporit prestigiul lui Brâncuși. Dar a mai trebuit să treacă vreo douăzeci și cinci de ani până ce muzeele americane sau europene să înceapă să cumpere în mod masiv operele lui Brâncuși. Astfel, Muzeul Guggenheim din New York a cumpărat în 1953 Adam și Eva, iar în 1956 Regele Regilor, Foca și Testoasa zburătoare. The Art Institut of Chicago a achiziționat în 1955 Leda și în 1961 Doi Pinguini din fondul dăruit de Ada Turnbull Hertle. The Minneapolis Institute of Art a cumpărat în 1955 Pasărea Galbenă iar The Fine Arts Museum din Houston o variantă a Domnișoarei Pogany ce fusese în colecția John Quinn.

A patra expoziție personală a lui Brâncuși a avut loc tot la galeria Brummer din New York, în 1933, cu un ansamblu impunător de 58 de sculpturi. Prefața catalogului era semnată de Roger Vitrac, iar unele sculpturi aveau legende semnificative, cu un sens poetic. Coloana fără sfârșit (column without end) era un "Proect pentru o coloană, care, mărită ar susține bolta cerului" pe când Pasărea în Văzduh era notată "Proect pentru o Pasăre, care, mărită, ar umple cerul". Colana Sărutului purta legenda "Fragment dintr-un Templu al Dragostei".

În 1933, Maharajahul Yeshvant Holcar din Indor a cumpărat trei variante ale Păsării în Văzduh -una în bronz poleit, a doua în marmoră albă, a treia în marmoră neagră - destinate unui Templu al Contemplării și al Descătușării (Temple of Contemplation and Deliverance), pe care voia să-l construiască în India, în memoria defunctei sale soții Maharanaua Sanyogibatai. Acest Templu a

rămas numai în stare de proiect, după cum numai ca proiect a rămas și construirea unei Păsări în Văzduh de 30 metri înălțime, pe care vicontele Charles de Noailles voia s-o ridice în ogel pe o colină a proprietății sale de la Hyères, cu concursul lui Jean Prouvé, cel mai de seamă specialist în construcții metalice de pe vremea aceea. Brâncuși a petrecut vreo trei săptămâni în atelierul lui Prouvé din Nancy pentru a studia condițiile de realizare a acestui proiect, în anul 1930.[23]

Aceste proiecte arată în ce măsură faima lui Brâncuși începea să se răspândească în lumea întreagă, pornind din Statele Unite ale Americii după succesele expozițiilor sale personale de la Brummer Gallery din 1926 și 1933. Dar această faimă n-a pătruns încă în conștiința marelui public decât mult mai târziu, după moartea lui Brâncuși.

Din 1933 până al sfârșitul celui de al doilea război mondial, Brâncuși a continuat să expună mai mult în Statele Unite ale Americii, unde a participat în acest interval la 23 de expoziții colective la New York, Chicago, Philadelphia, New Haven, Cleveland, Columbus, Saint-Louis, etc., pe când în Franța în aceiași perioadă n-a figurat decât în 5 expoziții colective. În 1928 prezentase 6 sculpturi în cadrul Expoziției de artă contemporană franceză la Moscova, iar în 1933 luase parte la o expoziție organizată de Sociedade Pro Arte Moderna din Sao Paulo, Brazilia.[24]

Brâncuși a întreprins ultima sa călătorie cu vaporul în Statele Unite în primăvara anului 1939, fiind invitat de Museum of Modern Art să ia parte la vernisajul expoziției Art in Our Time, la care a expus Pasărea în Văzduh din colecția Muzeului și Foca, creată în 1938, împrumutată de Brummer Gallery.

Brâncuși nu vorbea englezește, deși luase câtva timp lecții pe care le abandonase din lipsă de aptitudini. Totuși se înțelegea foarte bine cu prietenii săi americani, care l-au primit cu multă căldură și admirație la New York. Invitat de Marion Willard, a petrecut vreo două săptămâni la proprietatea

[23] Amintirile lui Jean Prouvé povestite autorului în 1976.

[24] Vz. Barbu Brezianu: Opera lui Brâncuși în România. Ed. Academia R.P.R. București, 1942.

acesteia din Locust Valley, Long Island, la marginea Oceanului, înconjurat de un grup de admiratori printre care se afla şi marele arhitect finlandez Alvar Aalto.

Aceasta a fost cea din urmă călătorie a lui Brâncuşi. Au urmat anii grei ai războiului şi ai ocupaţiei naziste a Parisului. În tot acest răstimp, Brâncuşi a ales demnitatea tăcerii. S-a retras în lumea sa, în atelierul său din Impasse Ronsin, şi n-a luat parte la nici o manifestare artistică până la Eliberare.

Cum a fost privită opera lui Brâncuşi în România, în prima perioadă, până la sfârşitul celui de al doilea război mondial, când atitudinea faţă de avngardă în artă s-a schimbat radical în opinia publică mondială?

În Universul Literar din 22 aprilie 1928, Camil Petrescu definea foarte bine situaţia: "La noi, Brâncuşi e foarte puţin cunoscut. Dacă în cercurile artistice e preţuit cum se cuvine, marele public nu cunoaşte mai nimic din opera acestui celebru sculptor". Iar Lucian Blaga, în ziarul Patria din Cluj, afirma în 1923: "La noi, firește, opera acestui sculptor ar stârni încă mirarea şi indignarea tuturor".[25]

De fapt, pentru a înţelege felul cum a fost primită opera lui Brâncuşi în România, în prima jumătate a acestui veac, se cuvine să facem o deosebire între lucrările sale de început, create sub influenţa lui Rodin, şi sculpturile de după 1908, în care s-au manifestat tendinţele înnoitoare care au revoluţionat limbajul şi concepţia despre artă.

Brâncuşi a început să expună la Tinerimea Artistică din Bucureşti în anul 1907. Vreme de două decenii el a continuat să participe, cu mici întreruperi, la expoziţiile colective din Bucureşti. Astfel a expus la Tinerimea Artistică din 1908, 1909, 1910, 1913, 1914 şi 1928, la gruparea Arta Română în 1920 şi 1924. Ultima dată, a prezentat două desene pentru ilustrarea cărţii lui Ilarie Voronca "Plante şi Animale", la Salonul de Alb şi Negru din 1929.

25 C. Petrescu: Sculptorul, Univesrsul Literar no. 17 din 22/3/1928.
L. Blaga: C. Brâncuşi, Patria, Cluj, no. 116 din 3/6/1923 în
N. Stănculescu: Carte de inimă pentru Brâncuşi, Ed. Albatros, 1976, p. 110 no 104.

Publicul bucureştean n-a avut, prin urmare, posibilitatea să vadă decât vreo 12 lucrări în 22 de ani. Expoziţiile nu durau mai mult de două luni şi erau vizitate de un public destul de restrâns, alcătuit mai mult din artişti, colecţionari, ziarişti şi amatori de artă.

Cum a primit critica de artă a vremii opera lui Brâncuşi?

Părerile au fost împărţite, chiar în privinţa lucrărilor de început, în care mai stăruia încă influenţa lui Rodin.

"Brâncuşi va fi printre artiştii cei mai mari ai lumii", scria în 1910 Alexandru Bogdan-Piteşti, care fusese împreună cu Ştefan Luchian unul dintre întemeietorii Salonului Artiştilor Independenţi în 1896 şi al grupării Ileana în 1898. Alexandru Bogdan-Piteşti avea o intuiţie şi un gust artistic deosebit de dezvoltat, datorită cărora a putut să-şi alcătuiască înainte de primul război mondial cea mai interesantă şi mai bogată colecţie de artă din România, în care figurau mai multe sculpturi de Brâncuşi, printre care şi Muza adormită şi Capul de Copil.

Despre acest Cap de Copil, Al. Bogdan-Piteşti a scris câteva aprecieri entuziaste, ajungând la concluzia că Brâncuşi "tinde la simplificare, la sintetizare, la ideea înaltă, la senzaţia pură, la emoţia spontană şi naivă.. prntr-o artă extrem de intelectuală şi de subtilă".[26]

Nu toţi criticii de artă erau însă de aceiaşi părere. N. Pora scria: "Oribilul Cap de Copil, luat parcă din borcanul unei morge, ar trebui să rămână în afara expoziţiei".[27]

Olimp Grigore Ioan era de acord cu N. Pora: "Capul de Copil de dl. Brâncuşi e mai degrabă o piesă anatomică decât o operă de artă; ea ar fi putut figura într-o sală de chirurgie".[28]

Nici sculptura Supliciul nu s-a bucurat de o primire mai bună, căci criticul de artă Marc Jeanjaquet scria în ziarul La Roumanie: "Supliciul ar putea tot atât de bine să fie capul unui degenerat, într-atât expresia lui aparţine chipurilor de copii care

[26] Al. Bogdan-Piteşti Expoziţia Tinerimii Artistice, Anuarul Presei Române, 1910 în B. Brezianu, op. cit., p. 237.

[27] N. Pora: Expoziţia Tinerimii Artistice, Minerva, 29/3/1909 în B. Brezianu, op. cit.

[28] O. Gr. Ioan: La VIII-e Exposition de la Tinerimea Artistica, L'Independence Roumaine, 26/4/1910 în B. Brezianu, op. cit.

suferă de o tară ţinând de cea mai neagră ereditate. La drept vorbind, această lucrare constituie un caz patologic".[29]

[29] B. Frezianu op. cit. p. 94, 96.

În schimb, alţi cronicari ca Theodor Cornel, George Murnu şi N. Porá au aperciat în cuvinte elogioase această sculptură.

Polemica cea mai înverşunată s-a dus însă în 1910 în jurul sculpturii Cumintenia Pământului, prezentată la Tinerimea Artistică. Juriul s-a împărţit în două tabere egale: cea pentru respingerea lucrării (pictorii Kimon Loghi, A. Verona şi N. Vermont) şi cea pentru admiterea ei (sculptorul F. Storck şi pictorii Cecilia Cutzescu-Storck şi Ştefan Popescu). Şi alţi artişti, care nu făceau parte din juriu, au luat atitudine împotriva acestei sculpturi (sculptorul O. Spaethe) sau în favoarea ei (pictorii G. Petraşcu şi Jean Al. Steradi).

Controversa a continuat şi în presă. Al. Tzigara-Samurcaş, Olimp Grigore Ioan, Leo Bachelian au criticat cu asprime Cumintenia Pământului, pe când Al. Vlahuţă, N. D. Cocea, Camil Ressu, Theodor Cornel şi Cecilia Cutzescu-Storck i-au luat apărarea.

Redăm aici o parte din articolul publicat de Al. Vlahuţă în ziarul Universul din 7 decembrie 1910:

"Nu cunosc personal pe dl. Brâncuşi. Am auzit că e un tânăr de o inteligenţă aleasă, care ştie să se exprime şi în cuvinte tot atât de plastic şi de mişcător ca şi în piatră. Am mai auzit că e fiu de ţăran, că după ce a văzut că nu mai are ce-nvăţa la noi, a plecat pe jos la Paris, c-a făcut drumul acesta în vreo patru luni, şi că însfârşit, ajungând acolo a trebuit să treacă prin multe şi cumplite greutăţi până să-şi înfiripească un adăpost unde să poată lucra. Am auzit, iarăşi, că e un om hotărât şi mândru, că el înţelege să-şi desfunde calea singur şi să-şi trăiască viaţa ca un viteaz, în luptă aprigă între biruinţă şi moarte. Acum îşi are la Paris atelierul lui, un cerc de admiratori pe care nici nu i-a căutat, nici nu-i cultivă şi, ceea ce-i mai preţios decât toate, simpatia marelui Rodin. De-acolo, din atelierul acela de visuri îndrăzneţe şi de muncă robustă, ne-a trimis

pentru expoziția de primăvară Cumințenia Pământului, iar acum în urmă, pentru cea de toamnă, un Fragment de capitel, care ar închipui o îmbrățișare dincolo de moarte, în lumea cea fără de timp.[30]

Simplitatea voită din cea dintâi lucrare apare în aceasta și mai voită, rămânând totuși ceva misterios și sugestiv în îmbrățișarea aceea pentru veșnicie a două îngânări de făpturi omenești, ceva ca o șoaptă nedeslușită ce vine parcă dintr-o poveste.

-Ai văzut ce a trimis Brâncuși?

-O sperietoare de vrăbii.

-De ce au primit-o?

-Ca să-l compromită!

Aprecieri din astea se vânturau în fața operei nepăsătoare care, tocmai din cauza prea marei simplități, nu era înțeleasă. Dar artistul pare a se sinchisi de vorbele noastre tot așa de puțin ca și Cumințenia Pământului..."[31]

Sfătuit de G. Petrașcu, inginerul Gheorghe Romașcu a cumpărat Cumințenia Pământului pe care Brâcuși o lăsase după închiderea expoziției, în păstrare la prietenii săi Cecilia și Frederic Storck.

Al Vlahuță era, pe vremea aceea, unul dintre scriitorii români de frunte, care avea un deosebit interes pentru artă. Fusese bun prieten cu Nicolae Grigorescu, și publicase în 1910 în editura Casei Școalelor o importantă monografie despre marele pictor, rămasă până astăzi cea mai bogată sursă de informații autentice despre viața și opera lui. Sprijinul lui Al. Vlahuță avea deci o deosebită greutate.

Polemica stârnită în jurul Cumințeniei Pământului nu l-a descurajat pe Brâncuși care a continuat să expună în țară și a obținut în 1912, la Salonul Oficial, premiul întâi de 2000 lei pentru un Fragment de tors, foarte apreciat și de juriu și de critică.

Venind la București în 1914, Brâncuși a adus o variantă de bronz a Păsării Măestre, pe care n-a prezentat-o la expoziția Tinerimii Artistice din acel

30 Fragmentul de Capitel e, de fapt, sculptura Sărutul cioplită în piatră.

31 Al. Vlahuță: Cumințenia Pământului, Universul no. 336 din 7/12/ în N. Stănculescu, op. cit. p. 98-99.

an şi a lăsat-o în păstrarea prietenilor săi Cecilia şi Frederic Storck. Această Pasăre Măiastră va putea fi văzută de publicul bucureştean abia în decembrie 1924 la "Prima expoziţie Internaţională de plastică modernă în România" organizată de revista Contemporanul la Maison d'Art din strada Corabiei no. 6, în apropierea Ateneului Român.

Această expoziţie a fost prima încercare de a lansa în România mişcarea dadaistă, întemeiată în 1916 la Zurich de Tristan Tzara, Marcel Iancu, Jean Arp, Hugo Ball şi alţi câţiva tineri scriitori şi artişti.

Marcel Iancu făcea parte din comitetul de organizare al expoziţiei Contemporanul, împreună cu Ion Vinea şi M. H. Maxy. Pe lângă Brâncuşi mai expuneau Jean Arp., Kurt Schwitters, W. Eggeling şi H. Richter, fruntaşi ai mişcării dadaiste, precum şi alţi artişti de seamă ca Paul Klee. Pictura românească era reprezentată de Marcel Iancu, M. H. Maxy, Mattis Teutsch, Victor Brauner, iar sculpura de Militza Petraşcu, fosta ucenică a lui Brâncuşi.

Lucian Blaga şi Ion Vinea au admirat, în această expoziţie, Pasărea Măiastră şi au scris fiecare un poem în cinstea ei. Acela al lui Vinea a apărut în numărul special consacrat de revista Contemporanul lui Brâncuşi, la care au colaborat şi Militza Petraşcu şi Marcel Iancu.[32]

[32] Contemporanul, anul IV, no. 52, ianuarie 1925.

N-am putut vedea această expoziţie, deoarce în septembrie 1924 am plecat la studii la Paris, dar, prin scrisori, am avut ecouri despre vâlva pe care a stârnit-o în rândurile tinerei generaţii de pe vremea aceea.

Mişcarea de avangardă a rămas totuşi marginală.

Neînţelegerea şi adversitatea faţă de sculptura lui Brâncuşi s-au manifestat din nou în 1928, cu prilejul Expoziţiei Jubiliare a Tinerimii Artistice unde erau prezentate: Pasărea Măiastră, Domnişoara Pogany, Sărutul (Sub titlul Iubirea) şi un Cap de expresie. Camil Petrescu scria în acest articol: "Puţine de tot sunt numele româneşti care se bucură azi de celebritatea lui Brâncuşi. I se dedică poeme, i se închină în străinătate numere speciale de revistă.

E considerat de către germani şi englezi mai ales, drept creatorul sculpturii moderne.[33]

Dar tocmai această "sculptură modernă" nu era acceptată pe atunci în România, după cum reiese limpede din atitudinea ostilă a lui Oprescu care scria în 1935: "...la începutul secolului (Brâncuşi) a abandonat o manieră în care dobândise un mare renume şi a trecut brusc în rândul acelora care voiau să regenereze sculptura, să inspire un sentiment nou, să rupă cu trecutul. S-a apucat să simplifice, să concentreze, să reducă formele la figuri mai mult sau mai puţin geometrice. Aşa a început sculptura abstractă. Un ou, subliniat abil prin câteva trăsături, a devenit imaginea ideală a unui frumos cap de femeie. Aceste lucrări, bizare dar atrăgătoare prin simplitatea lor voită, au fost expuse la Salonul Independenţilor. Pe urmă sculptorul, prea mândru pentru a-şi mai expune operele, n-a mai trimis nimic...s-a făcut multă vâlvă în jurul acestei arte. Dar, în definitiv, Brâncuşi nu aparţine sculpturii româneşti".[34]

Colecţionarii de artă din România n-au arătat nici un interes pentru sculptura lui Brâncuşi. În afară de prietenii săi apropiaţi Victor N. Popp, Cecilia Cutzescu-Sorck şi Frederic Storck. Doar Al. Bogdan-Piteşti a înţeles valoarea excepţională a operei lui Brâncuşi şi i-a cumpărat mai multe lucrări. Anastase Simu care cumpărase prima versiune a Sărutului n-a mai vrut să achiziţioneze şi alte lucrări de Brâncuşi după 1908.

În 1942 am primit de la doamna I. Darvari spre vânzare la Căminul Artei, un Cap de Fată cioplit în piatră de Brâncuşi. Timp de doi ani a stat în vitrina galeriei şi nimeni nu s-a interesat măcar de preţ care era destul de modest. După bombardamentele din 1944, care au distrus vitrinele galeriei, am restituit doamnei Darvari această sculptură rămasă nevândută.[35]

Ansamblul de la Târgu Jiu, ridicat în 1937-1938 ca un monument în cinstea eroilor din primul

[33] Camil Petrescu: Sculptorul, Universul Literar no. 17 din 22/4/1928

[34] G. Oprescu: L'Art roumain de 1800 à nos jours. Ed. J. Kroon Malmoc, Suedia, 1935, p. 53-54.Sublinierea este a noastră.

[35] B. Brezianu intitulează această sculptură Danaida fără a aduce nici o dovadă convingătoare în acest sens. Dna. Darvani nu mi-a încredinţat-o sub acest nume în 1942. Geist şi Istrati reiau această ipoteză fără a aduce nici o dovadă nouă.

război mondial, care reprezintă o culme a creației brâncușiene, n-a fost nici înțeles, nici prețuit cum se cuvine în semnificațiile lui adânci. În presa vremii, doar Claudia Millian a scris în noembrie 1937 un articol entuziast despre Poarta Sărutului fără a pomeni nimic de Coloana fără sfârșit și de Masa tăcerii care făceau parte din acest ansamblu.[36]

Aceia care au pornit lupta pentru promovarea artei lui Brâncuși în România, în deceniul 1930, au fost Petru Comarnescu, V.G. Paleolog și Ionel Jianu. Această luptă a durat vreo cincizeci de ani, dar a fost încununată de succes.

Petru Comarnescu a publicat în revista Criterion din 1934 primul său articol despre Brâncuși, urmat în 1944 de "Valoarea românească și universală a operei lui Brâncuși" și în 1945 de "Om, Natură și Dumnezeu în plastica românească", ambele apărute în Revista Fundațiilor Culturale Regale.

În editura Ramuri din Craiova, s-a publicat în 1938 cea dintâi carte despre Brâncuși de V.G. Paleolog, care în 1944 a tipărit "A doua carte despre Brâncuși", iar în 1947 un album în limba franceză intitulat C. Brancusi. Literatura brâncușiană a fost astfel inaugurată de V.G. Paleolog, care are meritul de a fi lansat pe plan mondial primele cărți consacrate acestui mare artist.

În toamna anului 1938, am publicat în Jurnalul Doamnei un articol cu date biografice și amintiri ale artistului, intitulat "Brâncuși, o lecție de artă, o lecție de viață", care se încheia astfel: "Brâncuși a prins, prin minunea artei, pentru veșnicie, avântul și grația zborului. Am mai vorbit mult cu Brâncuși. Despre lume, despre artă și viață. Și am înțeles de ce Brâncuși e considerat astăzi ca unul din cei mai mari sculptori ai lumii".[37]

În primul număr al revistei Lumină și Coloare din luna mai 1946, am publicat articolul "Mărturii: C. Brâncuși", iar în Revista Fundațiilor Culturale Regale din același an, studiul "Legenda lui Brâncuși".

Acțiunea pentru promovarea artei lui Brâncuși a fost dusă cu și mai multă eficacitate în a doua

[36] Claudia Millian: Sinteză și spirit românesc, Gorjanul, 8.1. 1937.

[37] I. Jianu: Brancusi, o lecție de artă, o lecție de vaiță, jurnalul Doamnei, 15 noembrie 1938.

perioadă a răspândirii faimei sale în lume, care începe din 1950 și se dezvoltă mai ales în deceniile 1960 și 1970.

Viața artistică din Occident a suferit o schimbare radicală după încheierea celui de al doilea război mondial. Felul de a gândi arta, limbajul artistic, voința estetică și gustul public au cunoscut transformări fundamentale.

Războiul n-a provocat numai imense distrugeri materiale. A zdruncinat din temelii și valorile morale pe care se baza însăși structura societății. O imensă sete de inovare a invadat lumea.

În sculptură, predominarea statuarei și reprezentarea figurativă a realității au devenit anacronice și au fost înlocuite de sculptura organică bazată pe explorarea sensului profund al lumii și al vieții. Sculptura nu s-a mai oprit la hotarele vizibilului ci, făcând diferența între aparență și esență, a căutat să pătrundă în lumea invizibilului și a echității absolute, a imaginarului care exprimă esența realității.

Apariția unor noi materiale de sculptură (metalele și în special oțelul inoxidabil, polystirenul și materialele plastice), folosirea unor noi instrumente mecanice corespunzând tehnicii celei mai avansate, care au transformat pe sculptor într-un adevărat muncitor calificat, crearea unor sculpturi cu efecte cromatice sau luminoase, au schimbat fundamental peisajul sculpturii în a doua jumătate a acestui veac.

Suprarealismul, arta abstractă, expresionismul abstract, cubismul, care fuseseră considerate curente marginale, au trecut pe primul plan, la care s-au adăugat pop-art, op-art, land-art, minimal art, mec-art, noul realism, arta conceptuală, care au cunoscut favoarea unor critici de artă, a unor directori de muzee, a unor galerii și colecționari, mai ales americani, New York încercând să ia locul Parisului ca centru al lumii artistice occidentale.

Brâncuşi s-a ţinut departe de aceste curente şi inovaţii, care se desfăşurau pe drumurile deschise de el în prima jumătate a secolului XX.

Într-adevăr, conştiinţa formei pure, exprimată prin opera sa, funcţia creatoare a luminii şi rolul pe care el i l-a acordat în noul limbaj plastic, exigenţa de libertate pe care a afirmat-o ca un principiu esenţial al artei, au stat la baza celor mai de seamă curente ale sculpturii contemporane.

În jurul lui s-a creat o legendă: Brâncuşi Inaccesibilul, Brâncuşi, frate cu Socrate, Brâncuşi sculptorul miturilor. [38]

Unii critici de artă îl socoteau un clasic, alţii îl clasau printre cubişti. Unii susţineau că e un sculptor baroc, alţii că e un primitiv, un bizantin, un gotic, un discipol al artei africane sau al budismului, unul dintre cei dintâi maeştri ai artei abstracte sau un promotor al suprarealismului.

Lionello Ventura scria: "Brâncuşi a descoperit arta abstractă şi a avut curajul s-o ducă până la ultimele ei consecinţe" [39], iar Sheldon Cheney confirma că "a fost cel dintâi care a stabilit un abstracţionism virtual în sculptură"[40].

Paul Fierens era însă de altă părere: "Brâncuşi nu ajunge la abstracţiune, ci la spiritualizarea materiei"[41]. Aceiaşi concluzie o aflăm şi la Christian Zervos: "Decantarea realului nu l-a dus niciodată până la abstracţiune".

Clive Bell scria: "Brâncuşi îmi apare ca un artist tot atât de pur ca Bach sau Poussin. Şi dacă mi s-ar pune întrebarea: care sunt calităţile cele mai de seamă ale lui Brâncuşi, aş răspunde: un simţ al raporturilor de o uimitoare siguranţă şi sentimentul cel mai rafinat al calităţii."[42]

Raymond Cogniac susţinea că "opera lui Brâncuşi este un aspect al barochismului modern" [43] pe când Robert Stoll o definea ca "o sculptură care derivă din cea mai pură origine a artei, foarte apropiată de metafizică şi de religie..."[44]

André Chastel amintea de idealismul şi platonismul esenţelor care feresc această artă de

[38] R. V. Gindertaiel: Brancusi L'Inaccesibile Cimaise no. 3 1956; C. K.: Frère de Socrate, L'Express, 24 mai 1957; M. Berger: Brancusi, le sculpteur des mythes, Preuves, juin 1957.

[39] L. Venturi în Zervos Brancusi, Cahiers d'Art, Paris, 1957.

[40] Sheldon Cheney: The Story of Modern Art, 1958.

[41] P. Fierens: Hommage à Brancusi, în C. Zervos op. cit., 1957.

[42] Clive Bell în Catalog of Brancusi's exhibition, Brummer Gallery, New York, 1926.

[43] R. Cogniat în Le Figaro, 12/4/1962.

[44] Robert Stoll în Zervos, op. cit. 1957.

orice slăbiciuni sau impurităţi"[45] iar Jean Cassou declara "Oul, trunchiul, celula, zborul, somnul, sărutul şi numărul, toate cauzele primare ale universului se regăsesc în operele pe care artistul le-a creat în piatră sau bronz. Niciodată sculptura n-a atins mai de aproape exprimarea esenţelor în opera unui alt artist...Bizuindu-se pe o înţelepciune imemorială, urmând cu rigurozitate principiile fiinţei şi ale firii, Brâncuşi a creat imagini care fac ca el să fie unul dintre cei mai-mari sculptori ai tuturor timpurilor."[46] Arthur Carnduff Ritchie arată că "contribuţia specială a lui Brâncuşi este fuzionarea tradiţiilor populare româneşti cu intensitatea barbară a sculpturilor africane şi îmbinarea artei preistorice cu sofistica esoterică a Indiei şi a Chinei,"[47]

R.V. Gindertael observa: "Valoarea exemplară a sculpturii lui Brâncuşi e de a fi fost cea dintâi care a regăsit sensul originar al actului de creaţie şi de a-l fi regenerat în ochii noştri după veacuri de decădere, redându-i demnitatea fundamentală."[48]

În faţa acestor avalanşe de interpretări atât de complicate şi contradictorii, Brâncuşi, care era un înţelept, ar fi zâmbit, spunând: "Nu căutaţi formule obscure sau vreun mister în opera mea. Am vrut să dăruiesc oamenilor bucurii adevărate. Priviţi sculpturile mele până ce veţi izbuti să le vedeţi. Cei ce sunt mai aproape de Dumnezeu, le văd."[49]

Artiştii care i-au vizitat atelierul din Impasse Ronsin au fost aceia care au contribuit cel mai mult la creşterea prestigiului lui Brâncuşi. Din numeroasele mărturii aduse, vom alege doar aceea a Barbarei Hepworth, care a vizitat atelierul din Impasse Ronsin în 1932 împreună cu soţul ei Ben Nicholson. Ea a descris astfel impresiile culese în această vizită: "În atelierul lui Brâncuşi am avut sentimentul miraculos că veşnicia se împletea în dragostea pentru piatră... Nu-i lesne de descris în câteva cuvinte o experienţă atât de vie: simplitatea şi demnitatea artistului, atmosfera inspirată a acestui atelier plin de forme înalte, liniştite, forme blânde, paşnice, desăvârşite, cu dragoste făurite în marmoră, în bronz, sau în

[45] A. Chastel în Le Monde, 6. 4. 1962.

[46] Jean Cassou în I. Jianu: Brancusi; Arted, 1963, p. 9.

[47] A C. Ritchie: Sculpture of the Twentieth Century, MOMA, New york, 1952.

[48] R. V. Gindertael: Brancusi l"Inaccessibil Cimaise, no. 3, 1956.

[49] I Jianou, op. cit. 1963, p. 12.

lemn... Am simţit forţa personalităţii bine definite a lui Brâncuşi şi felul lui limpede de a-şi lucra singur materialul. Tot ce am văzut în acest atelier arăta echilibrul între forma în devenire şi sculpturile terminate, rânduite dealungul pereţilor şi umanitatea care le însufleţea. În capetele cu planuri netede, legate de pământ, în peştele eliptic, în formele avântate ale păsărilor ca şi în marea, eterna Coloană de lemn se vedea o deplină unitate între formă şi materie. Pentru mine, crescută în climatul nordic, unde drumul sculpturii era legat de gravitatea monumentelor închinate morţilor, bucuria de viaţă care se desprindea din această sculptură activă, plină de vitalitate în formele ei fundamentale, a fost o revelaţie!"[50]

[50] B. Hepworth: Carvings and Drawings, cu o introducere de Herbert Rea Lund Humphries, Londra, 1954.

Într-un articol intitulat The Sculptor speaks (Sculptorul vorbeşte) publicat în revista The Listener din 18 august 1937, Henri Moore scria: "Dela Gotici încoace sculptura europeană a fost năpădită de ierburi rele, de tot felul de excrescenţe care au acoperit cu totul caracterul formei. Brâncuşi a fost acela care a eliberat sculptura de tot ceeace era de prisos şi ne-a redat conştiinţa formei pure. Pentru a atinge acest ţel, Brâncuşi s-a concentrat asupra formelor simple şi directe... Opera lui Brâncuşi, în afară de valoarea ei proprie, are o importanţă istorică în dezvoltarea sculpturii moderne."[51]

[51] Henry Moore în The Listener no. 449 din 18. 8. 1937.

Pe răbojul vremii, numărul anilor se tot adunau. Brâncuşi le simţea tot mai mult povara. În preajma împlinirii vârstei de 80 de ani, a consimţit să-şi mai prezinte pentru ultima oară opera într-o vastă expoziţie retrospectivă. Dar nu la Paris, ci la New York. James Johnson Sweeney, criticul de artă de renume mondial, pe atunci director al Muzeului Solomon R. Guggenheim, s-a ocupat de organizarea ei. A adunat 59 sculpturi şi 10 desene şi guaşe, dintre care numai cinci îi mai aparţineau lui Brâncuşi (Regele Regilor, Testoasa sburătoare, Vrăjitoarea şi Foca albă, care vor fi cumpărate de Muzeul Guggenheim şi Cariatida în lemn, care va figura în atelierul dăruit prin testament Statului francez). Toate

celelalte sculpturi erau împrumutate fie de colecţii particulare, fie de muzeele din New York, Chicago, New Haven, West Palm Beach şi mai ales Philadephia Museum of Art, care a trimis 16 sculpturi din colecţia Louise şi Walter Arensburg şi Torso de fată în onix, donat de A.E. Gallatin. Muzeul Naţional de Artă Modernă din Paris a împrumutat o singură sculptură, Coçoşul , iar Henri-Pierre Roché a împrumutat 9 sculpturi care au ajuns mai târziu în muzeele americane. Principesa X în marmoră albă, va fi achiziţionată de University of Nebraska - Sheldon Memorial Art Gallery din Lincoln, Torso, va ajunge la Fogg Art Museum din Cambridge, Începutul lumii în marmoră, va fi cumpărat de Norton Simon Foundation din Fullterton, California, iar Doi Pinguini va fi azi la The Art Institute of Chicago. De fapt, muzeele americane posedă actualmente cele mai multe sculpturi de Brâncuşi (75 de sculpturi în 25 de muzee), pe când în colecţiile particulare din Statele Unite ale Americii se mai află încă 38 de sculpturi de Brâncuşi.

Expoziţia retrospectivă deschisă la 25 octombrie 1955 la muzeul Solomon R. Guggenheim din New York, a fost prezentată în cele mai bune condiţii şi a avut un răsunet mondial. Numeroase articole şi studii despre Brâncuşi au fost publicate în anii care au urmat, stabilind din ce în ce mai clar importanţa marelui artist în evoluţia artei contemporane. La încheerea expoziţiei, Brâncuşi a declarat: "Without the Americans, I would not have been able to produce all this or even to have existed"[52]

De aci înainte, faima lui Brâncuşi a mers crescând neîncetat. După moartea lui, a apărut în 1957 în Anglia, în editura Alec Tirani, excelenta carte a lui David Lewis, care aducea noi mărturii culese în cursul întrevederilor avute cu Brâncuşi. A urmat, în 1959, cartea Carolei Giedion-Welcker, care a însemnat un pas înainte în cunoaşterea operei lui Brâncuşi prin amintirile personale ale autoarei, veche

[52] A. Saarinen: The Strange Story of Brancusi, The New York Times Magazine 23.10.1956.

prietenă a artistului, şi prin comentariile ei competente (versiune franceză şi engleză în editura Le Griffon din Neuchatel, Elveţia).

Inaugurarea atelierului lui Brâncuşi, reconstituit la muzeul Naţional da Artă Modernă din Paris, de sub conducerea lui Jean Cassou, în 1962, a prilejuit publicarea unei noi serii de comentarii în presă. O conferinţă despre Brâncuşi, la Palais de Chaillot din Paris, a reunit patru vorbitori, Pierre Courthion, Carola Giedion-Welcker, P. Bruguière şi Ionel Jianou (24 martie 1962), care au evocat figura şi opera artistului la 5 ani de la moartea lui.

Literatura brâncuşiană s-a îmbogăţit real în primăvara anului 1963 prin apariţia la Paris a primei monografii cu un catalog ştiinţific al operei lui Brâncuşi.[53] Era pentru întâia oară că se încerca întocmirea unui asemenea catalog, în care fiecare lucrare - sculptură, pictură, desen - era identificată cu datele ei muzeologice, colecţiile prin care a trecut, expoziţiile în care a figurat, publicaţiile unde a fost reprodusă. Un asemenea aparat ştiinţific, întemeiat pe studiul a 41 de cataloage de expoziţii personale sau colective şi pe o bogată corespondenţă dusă cu muzeele şi colecţionarii din Statele Unite ale Americii şi alte ţări, care au dat un concurs preţios autorului furnizându-i datele privitoare la lucrările lui Brâncuşi aflate în posesia lor, a constituit o bază de pornire serioasă pentru toate cercetările ulterioare. Catalogul ştiinţific al acestei monografii cuprindea 250 de sculpturi şi 62 picturi, guaşe, desene, iar bibliografia însuma 315 titluri, fiind cea mai vastă culegere de texte privitoare la Brâncuşi, deşi nu era exhaustivă.

O studentă americană, Athena-Tacha, care va publica mai târziu o teză de doctorat despre Păsările lui Brâncuşi sub numele de Athena Tacha-Spear, scria autorului la 10 iunie 1963: "Dvs. aţi făcut munca de bază. De-aici înainte, vom putea proceda cu mai multă siguranţă la studierea dusă mai departe a detaliilor. Vă mulţumesc pentru contribuţia imensă pe care aţi adus-o la cunoaşterea operei lui

[53] Ionel Jianou: Brancusi, ed. Arted, Paris, cu o prefaţă de Jean Cassou. Versiune engleză Tudor Publishing House, New York; Adam books Londres.

Brâncuşi".[54] Această monografie s-a bucurat de o primire favorabilă din partea criticilor de artă din numeroase ţări. René Huyghe, membru al Academiei Franceze, mi-a scris: "De mult am deplâns lipsa unei lucrări serioase despre opera lui Brâncuşi, o lucrare într-adevăr temeinică şi completă. Cartea Dvs. umple această lacună şi o face în mod strălucit!"[55] Sir Herbert Read cel mai de seamă critic de artă englez, declara: "Ştiţi, probabil, cât de mult îl admir pe Brâncuşi nu numai ca artist, dar şi ca om înţelept. De multă vreme am simţit nevoia de a afla mai multe despre viaţa şi opera lui. Cartea Dvs. dăruieşte lumii pentru prima oară aceste informaţii şi sunt fericit de a o avea în biblioteca mea. Scriu acum o Scurtă Istorie a Sculpturii moderne şi voi fi bucuros să citez cartea Dvs. de neprețuit (your invaluable book).[56]

Fruntaşul criticii de artă din Italia Giuseppe Marchiori îmi scria la rândul său: "Lucrarea Dvs. este cea mai interesantă din toate câte au apărut până acum despre Brâncuşi. Datele inedite despre om şi despre artist au fost pentru mine fundamentale pentru a defini mult mai bine personalitatea lui Brâncuşi. Catalogul sculpturilor, întocmit pentru întâia oară, cu atâta grije, înseamnă o contribuţie esenţială la cunoaştrea marelui artist român."[57]

Critica americană prin Dora Ashton şi Doroty Adlow s-a dovedit la fel de elogioasă: "O carte foarte simpatică este cea despre Brâncuşi de Ionel Jianou. Povestea vieţii lui Brâncuşi, pornind din copilăria sa din munţii Carpaţi şi până la ultimii ani petrecuţi la Paris, în atelierul care atrăgea pelerini din lumea întreagă, e prezentată cu detalii bogate."[58] Iar Dorothy Adlow scria: "Cartea lui Ionel Jianou e scrisă cu multă imaginaţie. Este amplu documentată şi bogat ilustrată cu opere de Brâncuşi."[59]

Profesorul Arnaldo Trevisan din Porto-Allegre, Brazilia, scria: "Admir incomparabila Dvs. monografie Brâncuşi în care erudiţia, finețea şi simplitatea se îmbină pentru a reda imaginea deplină a marelui maestru român. (Scriosarea din 17 februarie 1980).

[54] Scrisoarea din 10 iunie 1963 adresată autorului. Această n-a împiedicat-o să critice aspru monografia mea doi ani mai târziu, în The Art Bulletin.

[55] René Huyghe: Scrisoarea din 14 iunie 1963.

[56] Scrisoarea din 6 septembrie 1963.

[57] Scrisoarca din 7 iulie 1963.

[58] Dora Ashton: Show, 12. 12. 1963.

[59] Dorothy Adlow: The Christian Science Monitor, Boston, 14. 10. 63.

André Chastel, Waldemar George, Denys Chevalier, Pierre Descargues, Enzo Carli, William Gaunt, J. Crespo della Serna, J.J. Lerrant, Pierre Rouve, Giulio Carlo Argan şi alţi fruntaşi ai criticii de artă internaţională au apreciat această monografie, care a deschis noi perspective în studierea operei lui Brâncuşi.

La începutul anului 1964, autorităţile din România au amenajat ansamblul monumental din Târgu-Jiu, care a devenit un centru de atracţie mondial.

O literatură extraordinar de bogată asupra vieţii şi operei lui Brâncuşi a apărut din 1964 până astăzi. S-au descoperit documente noi referitoare la biografia şi la activitatea sa, au fost cercetate arhivele şi mai ales au fost culese amintirile acelora care l-au cunoscut sau au avut numai prilejul să-l întâlnească pe Brâncuşi. Pe lângă aporturi deosebit de preţioase, pe lângă cercetări de o incontestabilă regioare ştinţifică, s-au ivit şi tot felul de fabulaţii, născociri, care n-au servit cu nimic memoria lui Brâncuşi.

În România V.G. Paleolog, Barbu Brezianu,[60] Petre Pandrea, Mircea Deac, Ion Pogorilovshi, Dan Hăulică, Geo Bogza, Nina Stănculescu, Ion Caraion, Aurel Chirescu şi alţii au publicat studii, prefeţe la albume, amintiri, culegeri de texte vechi cu privire la Brâncuşi, cicluri de poezii, etc.

Monografia Brâncuşi pe care Petru Comarnescu o pregătea ca o lucrare care i-ar fi încununat întreaga activitate de critic de artă, n-a putut fi terminată şi a apărut abia în 1972, după moartea autorului, ca o operă postumă.[61]

Asociaţia Internaţională a Criticilor de Artă şi Congresul Internaţional al Artiştilor, Criticilor şi Cercetătorilor de Artă, întruniţi la Rimini, în Italia, în luna septembrie 1967, au acordat lui Petru Comarnescu şi lui Ionel Jianu câte o medalie de aur "pentru contribuţia la cunoaşterea operei lui Brâncuşi".

[60] B. Brezianu: Opera lui Brâncuşi în România în Ed. Academiei, 1972. După moartea lui P. Comarnescu în 1970 şi a lui V. G. Paleolog în 1978, B. Brezianu a devenit cel mai de seamă specialist din România în problemle brâncuşiene.

[61] P. Comarnescu: Brâncuşi, Mit şi metamorfoză în sculptura contemporană, Ed. Meridiane 1972, 296 p.

În a doua jumătate a lunii septembrie 1967, pictorul Eugen Drăguțescu a organizat o expoziție de fotografii după sculpturile lui Brâncuși la Muzeul de Artă Modernă din Roma și în cadrul ei s-a ținut o ședință de comemorare a zece ani de la moartea lui Brâncuși, la care au luat cuvântul Giulio Carlo Argan, Mircea Eliade, Ionel Jianu și G. Giedion Welcker.

În luna octombrie 1967 a avut loc la București primul colocviu Brâncuși, organizat de Comitetul de Stat pentru Literatură și Artă, la care au participat delegați din 14 țări: Franța, U.R.S.S., Italia, Austria, Belgia, Republica Federală Germană, Repunblica Democrată Germană, Elveția, Polonia, Ungaria, Cehoslovacia, Grecia, Turcia și Statele Unite ale Americii. Istorici și critici de artă de reputație mondială au avut prilejul de a vedea pentru prima dată ansamblul monumental de la Târgu-Jiu și a cunoaște sculpturile lui Brâncuși aflate în muzeele din București și Craiova.[62]

La Paris, Muzeul Național de Artă Modernă a organizat o expoziție a desenelor lui Brâncuși și o conferință comemorativă la care au vorbit Bernard Dorival, directorul Muzeului și Dan Hăulică, autorul unei prefețe pentru un album cu fotografii de Dan Grigorescu după operele lui Brâncuși aflate în România.

Anul 1967 s-a încheiat prin apariția în editura ARTED din Paris a volumului Témoignages sur Brancusi de Petru Comarnescu, Mircea Eliade și Ionel Jianou.

Trei studii, Brâncuși și Mitologiile de Mircea Eliade, Confluențe în creația lui Brâncuși de Petru Comarnescu și Tradiție și universalitate în opera lui Brâncuși de Ionel Jianou, au alcătuit prima parte a acestei cărți, a doua fiind compusă din 13 ilustrații după elementele de artă populară care arătau rădăcinile creației brâncușiene.

Comemorări ale lui Brâncuși au mai avut loc la Columbia University din New York (J.J.Sweeney și A. Racz) și la Univeritatea Botvos Lorand din

[62] Comunicările la acest colocviu au fost publicate într-un volum apărut în 1968 la Ed. Meridiane.

Budapesta (Raoul Sorban). La Craiova s-a ţinut un simpozion Brâncuşi la care au participat V.G. Paleolog, Barbu Brezianu, C. Niculescu-Plopşor, etc.

Începând din 1968 au apărut în U.S.A. primele cărţi despre Brâncuşi şi anume: Brancusi, a study of Sculptures, Grossmann Publishers, New York, de Sidney Geist (1968), Brancusi's Birds Univerity Press, New York, de Athena Tacha-Spear (1969), The Sculpures of Brancusi in the light of Rumanina heritage, University of Pittsburgh, de Edith Balas (1975), Brancusi, Sculpture and Drawings, H. Abrams, New York, de S. Geist (1975) The Kiss, Harper and Row Publishers, New York, de S. Geist (1978), Brancusi, Rizzoli International Publication, New York, de Radu Varia (1986). În afară de aceste cărţi, au apărut în U.S.A. traduceri ale unor publicaţii din alte ţări.

Numeroase expoziţii au contribuit la o mai bună cunoaştere a operei lui Brâncuşi şi îndeosebi retrospectiva itinerantă care a reunit 80 de sculpturi şi 20 desene, şi care a fost prezentată la Philalephia Museum of Art, la S.R. Guggenheim Museum din New York, la Art Institute of Chicago, la Muzeul de Artă al R.S.R. din Bucureşti, la Gemeentemuseum din Haga în 1969 şi 1970.

Anul 1976 a fost consacrat comemorării centenarului naşterii lui Brâncuşi.

În România au avut loc numeroase comemorări dintre care citãm: sesiunea ştiinţifică a Academiei R.S.R. pe tema "Brâncuşi şi arta secolului XX", simpozionul de la Târgu-Jiu la care s-au ţinut 42 de comunicări cu privire la viaţa şi opera lui Brâncuşi, colocviul organizat la Bucureşti de Uniunea Artiştilor Plastici, la care au luat cuvântul numeroşi artişti şi critici de artă, numărul special închinat de revista "Arta" acestei comemorări, precum şi o bogată participare a presei, îndeosebi culegerea de texte publicate de revista "Tribuna" sub titlul Omagiu lui Brâncuşi.

În Franţa comemorarea centenarului a început încă din decembrie 1975 cu o expoziţie de desene

de Brâncuşi la Muzeul Naţional de Artă Modernă din Paris. La Cercul de studii arhitecturale şi la Casa de Cultură a Tineretului din arondismentul 17 au avut loc dezbateri, în urma conferinţelor lui Ionel Jianou despre Brâncuşi, la care au luat parte Jean Prouvé, Berto Lardera, Lucian Wercollier, Alexandru Istrati, Gilles Plazy, Gérard Xuriguera. Pe lângă cele 40 de diapozitive proectate, a fost prezentată şi o expoziţie a fotografiilor făcute de N. Săndulescu după sculpturile lui Brâncuşi.

Departamentul de studii româneşti de la Universitatea Paris I a organizat la Sorbona o comemorare a lui Brâncuşi cu o conferinţă a lui Etienne Hajdu şi proectarea a patru filme documentare.

În iunie 1976 s-a ţinut la Muzeul de Artă Modernă al oraşului Paris un colocviu Brâncuşi la care au luat parte doamna C. Goldscheider, Conservatoarea Muzeului Rodin, sculptorii Etienne Martin şi Cardenas, criticii de artă Jean Laude, André Berne-Jouffroy, Michel Ragon, şi Ionel Jianou şi o delegaţie română alcătuită din Mac Constantinescu, Ion Vlasiu, Ion Frunzetti, Dan Hăulică şi Mircea Deac. În cadrul acestui colocviu, s-a deschis la Muzeul Galliera o expoziţie de sculptură modernă românească intitulată "Omagiu lui Brâncuşi", la care au fost prezentate 27 de sculpturi de Brâncuşi, Ion Jalea, Ion Irimescu, Mac Constantinescu, Ovidiu Maitec, Gheza Vida, Ion Vlasiu, Ioana Kasargian, George Apostu, etc.

În editura ARTED din Paris a apărut cartea Indroduction à la sculpture de Brancusi de Ionel Jianou şi Constantin Noica, despre care Ştefan Lupaşcu a scris: "Prin cartea voastră despre Brâncuşi, m-aţi introdus cu adevărat în universul acestui incomparabil artist. Textele voastre sunt excepţionale, atât din punct de vedere estetic cât şi filozofic. A fost o sărbătoare pentru mine să vă citesc, să mă iniţiez, să mă instruesc."[63]

[63] Scrisoarea lui Ştefan Lupaşcu din 17 iunie 1976.

Radio Canada şi Radio Luxemburg au difuzat câte o emisiune specială pentru comemorarea lui Brâncuşi, cu o conferinţă a lui Ionel Jianou.

În Republica Federală Germană, Muzeul W. Lehmbruck din Duisburg a prezentat o importantă expoziţie cu 17 sculpturi şi 9 desene de Brâncuşi, alături de 12 sculpturi şi 17 desene şi litografii de Lehmbruck, ceea ce a permis o interesantă comparaţie între opera celor doi artişti.[64] La Stadtiche Galerie im Lehnbach Haus din München a avut loc o conferinţă a lui Ionel Jianu despre Brâncuşi organizată de revista Apoziţia cu o expoziţie de fotografii după sculpturile lui Brâncuşi realizate de Mariana şi Florin Dragu.

[64] Dr. S. Salzmann directorul Muzeului Lehmbruck, a publicat un volum dc 226 p. cu acest prilej, reunind studii de autori români, germani şi americani.

În U.S.A. s-au ţinut în 1976 mai multe colocvii şi simpozioane la diferite universităţi dintre care amintim cel organizat de Dr. Florence M. Hetzler la Fordham University din Scarsdale, New York, pe tema "Brâncuşi, The Complementarity of the Art and Philosophy", pe cel de la Rochester University şi pe cel de la Universitatea din San Francisco.

La Madrid, Prof. George Uscătescu a publicat studiul Brancusi y el arte del siglo, iar în Italia au apărut mai multe studii în presă. Menţionăm pe al Prof. Giulio Carlo Argan în Corriere della Sera.

Din iniţiativa Prof. Dr. Florence M. Hetzler s-a înfiinţat în noiembrie 1978 la New York asociaţia Internationl Brancusi Society sub preşedenţia de onoare a lui Henry Moore şi a lui James Johnson Sweeney, fost director al Muzeului S.R. Guggenheim. Această Asociaţie a reunit reprezentanţi eminenţi din U.S.A., Franţa, Anglia , R.F.A., Elveţia, Italia, Polonoa, România. Iugoslavia, Grecia, Canada, India, Japonia, etc. Activitatea ei a fost desoebit de bogată: în 1979 a organizat o conferinţă a sculptorului Isamu Noguchi, fost elev al lui Brâncuşi, urmată de un comentariu al criticului de artă Dora Ashton; în 1980 a ţinut un colocviu "Brancusi, interaction of Art and Philosophy", cu participarea lui J.J. Sweeney, Helene Kay, Prof. E. Moussopoulos, sculptoriţa Lorria Goulet; în 1982, un simpozion la care au vorbit Dr. Louise

Averell Svendsen, senior curator la S.R. Guggenheim Museum, despre Brancusi's work at the Guggenheim, J.J. Sweeney despre Brancusi, Dr. Florence Hetzler, despre Brancusi in India. Moderator: Margaret Barteleme, istoric de artă. A urmat în 1983 un nou simpozion "Brancusi, Art and Philosophy", cu participarea Prof. Margaret Chaterjee (Concept and Image), Prof. Dr. Florence Hetzler (Two Views of Infinity) şi Prof. Dr. Tal Streeter (The Column as Sculpture). Cu acest prilej a fost reprezentată piesa lui Mircea Eliade The Endless Column, în traducerea lui Mary Park Stevenson. Aceiaşi piesă a fost judecată în 1984 la Montreal în cadrul Internationl Aesthetic Congress. Tot în 1984, Ionel Jianu a ţinut o conferinţă despre Brâncuşi la Fordham University, prezidată de L.J. Sweeney.

Activitatea pentru răspândirea operei lui Brâncuşi în U.S.A. a fost mai ales în cercurile universitare şi prin comunicările făcute la congresele American-Romanian Academy of Arts and Sciences (în 1983 la Southern University of California din Davis, în 1984 la Brown University din Providence, Rhode Island, în 1985 la Berkeley, California). În revista acestei instituţii au apărut în 1986 următoarele studii despre Brâncuşi: Brancusi and direct carving in America (1913-1935) de Diana du Pont, de la San Francisco Museum of Art, The Deep-Seated Roots of Brancusi's works de Ionel Jianou, Lyricism in Brancusi's and Barbara Hepworth's Sculpture de Raymond C. Bulger şi un interview cu Isamu Nouguchi despre Brâncuşi, luat de Liviu Floda. Între 1975 şi 1986, Dr. Florence M. Hetzler a ţinut peste 20 de conferinţe despre Brâncuşi în U.S.A., India, Canada, România, etc.

În România, interesul pentru arta lui Brâncuşi a mers crescând, manifestat prin articole de presă, studii, şi prin apariţia în 1983 a unei noi monografii a lui Ionel Jianu, Brâncuşi, un om, o viaţă, un destin, care aducea rezultatele unor asidue cercetări din ultimii douăzeci de ani de la apariţia primei sale monografii.

În Franța, anumite cercuri oficiale au arătat o certă reticință față de opera lui Brâncuși. Trei exemple vor ilustra această constatare. La expoziția Paris 1937-1957, organizată de Centrul Georges Pompidou, rolul lui Brâncuși în această perioadă a fost cu totul minimalizat, prezentându-se în condiții defavorabile, într-un culoar marginal, o singură sculptură a marelui artist, Testoasa sburătoare. La colocviul "Rodin și sculptura contemporană, organizat in octombrie 1982 la Muzeul Rodin, n-a fost nici o comunicare despre raporturile dintre Rodin și Brâncuși, deși s-au prezentat două comunicări depre Rodin și Matisse. În ceasul dezbaterilor, am intervenit pentru a arăta importanța lui Brâncuși în sculpura contemporană, dar lunga mea intervenție a fost cu totul omisă în volumul în care au fost publicate lucrările colocviului. Se pare că organizatorii colocviului au preferat să treacă sub tăcere numele lui Brâncuși. Al treilea exemplu este delăsarea în care se află de atâția ani Atelierul lui Brâncuși, reconstituit într-un pavilion de beton în afara Muzeului contrar dispozițiilor lui Brâncuși care ceruse ca atelierul său să fie instalat în circuitul vizitatorilor Muzeului de Artă Modernă.

În 1989, primăria orașului Paris a dat uneia din piațetele cartierului Montparnesse numele marelui sculptor. Place Constantin Brancusi este prima arteră de circulație pariziană care poartă numele unui român.

De semnalat apariția unui album cu fotografiile făcute de Brâncuși, prezentat de Marielle Tabart și Isabelle Monod-Fontaine în 1977, o conferință ținută în 1986 de Marielle Tabart la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris și o conferință de Ionel Jianu la Sorbona, organizată de La Maison Roumaine, precum și o comunicare despre Brâncuși și Arp la colocviul Arp din Strasburg, prezentată de Ionel Jianu în 1986.

În 1986 a apărut în editura Flammarion o importantă lucrare despre Brâncuși de Alexandru Istrati și Natalia Dumitrescu, care dezvăluia existența

unei arhive Brâncuşi de care nu aflase nimeni timp de 30 de ani. Numeroase date inedite despre activitatea lui Brâncuşi au fost astfel date la iveală în această carte, care a fost publicată şi în versiune engleză şi în versiune japoneză în 1987.

În sfârşit, a apărut în R.F.A. o nouă carte, Brancusi Metamorphosen Plastischer Form de Fr. Bach, în editura Dumont Buchverlag din Colonia, 1987.

S-au realizat şi numeroase filme documentare despre creaţia lui Brâncuşi în România, Franţa, Anglia, Belgia, etc.

Este cu neputinţă să înregistrăm aici tot ce s-a publicat despre Brâncuşi în deceniile 70 şi 80 în diferite ţări ale lumii. Arhiva noastră e departe de a fi epuizată, dar enumerarea de până acum oglindeşte îndeajuns răspândirea mondială a faimei lui Brâncuşi.

În Japonia, de pildă, Brâncuşi a început să fie cunoscut prin 1963, datorită monografiei mele, difuzată acolo în limba engleză. În scrisoarea din 28 iulie 1976, Susumu Yamamoto, directorul Galeriei Fuji Television din Tokyo îmi scria: "De când aţi pornit, cu mulţi ani în urmă, colecţia Marii Sculptori cu lucrarea Dvs. despre Brâncuşi, v-am acordat toată admiraţia mea socotind că sunteţi autorul celor mai bine întocmite monografii din lumea întreagă. Cred că în Japonia există acum mulţi oameni care se interesează de opera lui Brâncuşi".

În 1978, Galeria Tokoto din Tokyo a prezentat o expoziţie cu 45 de fotografii făcute chiar de Brâncuşi în atelierul său din Impasse Ronsin, iar în 1985 o nouă expoziţie cu 8 sculpturi de Brâncuşi şi 9 fotografii după lucrările sale cele mai importante. Cele 7 bronzuri erau tiraje postume după lucrări în ghips originale, iar a opta sculptură era în piatră. Majoritatea au fost achiziţionate de muzeele japoneze.

Acum, când a trecut peste o jumătate de veac dela ultima mea întâlnire cu Brâncuşi, pot încheia acest bilanţ pozitiv. Făgăduiala dată atunci de a

publica o carte despre viața și opera lui a fost ținută: au apărut din 1963 până azi patru cărți despre Brâncuși scrise de mine, unele în colaborare cu Petru Comarnescu, Mircea Eliade și Constantin Noica, iar a cincea va apare probabil în Statele Unite ale Americii în anii care vor urma. Am luat parte la câteva colocvii despre Brâncuși, am ținut zeci de conferințe și am publicat numeroase articole și studii despre el în mai multe țări. Împreună cu Petru Comarnescu și V.G. Paleolog la început, cu Barbu Brezianu, Florence Hetzler și alți cercetători după 1963, am creat un curent de opinie mondial în favoarea lui Brâncuși și am dus o luptă permanentă, entuziastă și rodnică pentru promovarea operei sale. Astăzi, valoarea artistică și importanța istorică a creației lui Brâncuși au intrat în conștiința epocii noastre, iar inovațiile sale atât în concepțiile despre artă cât și în limbajul plastic constituie elemente fundamentale ale sculpturii contemporane.

Astfel, faima lui Brâncuși s'a răspândit cu adevărat în lume și lucrările sale ating sume fabuloase de milioane de dolari în vânzările publice. Brâncuși își are însfârșit locul cuvenit în istoria artei mondiale, printre cei mai mari creatori din toate vremurile.

Acest text reprezintă primul capitol din noua monografie Brâncuși de Ionel Jianu care va apare în Statele Unite unde lipsește actualmente un studiu serios, științific și competent asupra operei sale.

NOTA

Variațiunile ortografiei din cuprinsul acestui volum se explică prin faptul că textele au fost scrise la intervale foarte lungi, între 1944 și 1989, și nu s'a procedat la unificarea lor.

CRONOLOGIE

1905 Născut la București, la 23 octombrie 1905 (stil vechi).

1911 - 1915 Clasele primare la Kaiserliche-Königliche Katolische Volkschule din calea Călărași, București.

1916 - 1924 Liceul Matei Basarab. La 15 ani, obține prin concurs postul de corector la revista în limba franceză Le Pétrole, unde publică note redacționale. Dă meditații pentru a-și procura banii pentru cumpărarea de cărți literare și de filozofie. Scrie poezii și schițe dintre care una apare în revista Glasul Tinerimii a liceului Matei Basarab unde se ocupă de partea redacțională, de tipărirea și difuzarea revistei în fruntea unei echipe de liceeni. Publică un articol despre Viața și opera pictorului Rubens. Revista își încetează apariția la al 6-lea număr. Organizează o excursie a absolvenților licelui pe Dumăre până la Viena, unde petrec trei săptămâni găzduiți la pensiunea unei școli în vacanță. La Muzeul din Hofburg, se pasionează de tablourile lui Pieter Breughel-Cel-Bătran și în special de acela intitulat Orbii.

1924 - 1927 În toamna anului 1924 pleacă la Paris unde se înscrie la Facultatea de drept și la cea de litere (Sociologia cu Celestin Bouglé, Filozofia generală cu M. Tisserand, discipol al lui Maine de Biran, Psihologia patologică cu L. Meyerson și Estetica cu Victorr Basch). Frecventează și cursul de istoria artei al lui H. Focillon. În Februarie 1925 pleacă la Villefranche, pe Coasta de Azur, unde petrece o lună adopatat de tinerii din jurul lui Jean Cocteau și Raoul Dufy. În toamna 1925 devine corespondentul la Paris al ziarului Politica din București unde timp de peste doi ani va publica numeroase corespondențe, interviewuri (Pirandello, Diaghilev, Elvira Popescu, Firmin Gémier, Charles Dullin, Gaston Baty, etc.) aspecte din viața pariziană, etc. Este ales membru al Sindicatului Presei Străine din Franța. La începutul anului 1926

Paris, 1976 (foto Eddy Novarro)

intră în readcţia artistică a ziarului parizian Le Soir unde va lucra ca "pigist" (redactor plătit cu bucata) până în iulie 1927. La invitaţia lui Gémier, participă împreună cu Mircea Ştefănescu şi Ion Anestin la Primul Congres al Societăţii Internaţionale de teatru ca reprezentanţi ai României. În iulie 1927 se întoarce în ţară după ce şi-a luat licenţele în drept şi litere. Traduce în limba franceză, în colaborare cu René Jollivet, piesa de teatru Fantoma celei care va veni de Victor Eftimiu care se va juca în 1928, fără succes, la Théâtre Albert I-er din Paris. În 1927, Ilarie Voronca îl aduce în atelierul lui Brâncuşi din Impasse Ronsin, stabilind astfel primul contact cu marele sculptor. Îşi petrece în fiecare an vacanţele în ţară, oprindu-se în Italia, la Veneţia şi la Florenţa, unde se îndrăgosteşte de Simonetta dei Cattanei, eroina lui Botticelli din tablourile Primăvara şi Venus ieşind din spuma mării de la muzeul Uffizi.

1927 - 1931 Face serviciul militar din septembrie 1927 până în august 1928 lucrând în acelaş timp ca redactor permanent şi cronicar plastic la ziarul de artă Rampa şi la revista Vremea ca cronicar dramatic. Colaborează la diferite reviste şi ziare şi foloseşte pseudonime ca Vivian Bell, Don Juan, Don X, Don Jose, etc. Devine unul dintre fruntaşii tinerei generaţii alături de prietenii săi Petru Coamrnescu, Mircea Eliade, C. Noica, Mircea Vulcănescu, etc. Editează "caiete de sinteză naţională" în cadrul sec xx, Acţiune şi Reacţiune din care apar numai două numere în 1929 şi 1930. Preia conducerea paginei a doua la ziarul Ultima Oră după plecarea în august 1929 a lui Comarnescu pentru doi ani în Statele Unite cu o bursă de studii. Organizează pagina culturală a ziarului La Nation Roumaine pe care o conduce până al încetarea apariţiei. Frecventează cenaclurile Convorbiri Literare, Sburătorul de sub conducerea lui Eugen Lovineşcu, Duh şi Slovă la care participă M. Vulcănescu, Sandu Tudor, Paul Sterian, etc. Traduce piesa Comedia Fericirii, reprezentată la Teatrul Naţional din Bucureşti. Face câte două-trei emisiuni pe lună la Radio-Bucureşti pe teme culturale. Se înscrie în Baroul de Ilfov şi lucrează ca secretar al avocatului Alexandru Velescu. E ales membru al

Asociației Internaționale a cronicarilor dramatici și participă la Congresul ei dela Sinaia în 1930. Asigură apariția la editura Ciornei a primului roman al lui Mircea Eliade Isabel și apele diavolului și lansarea lui în timp ce autorul se afla în India. Publică la editura Socec prima sa carte de studii juridice iar în revista Convorbiri Literare un studiu despre Misticismul lui Descartes. Depune o intensă activitate multilaterală în domeniul culturii.

1931 - 1939 Se căsătorește la 29 martie 1931 cu Margareta Groswald, se instalează în apartamentul din strada Izvor no. 10, care va deveni un cenrtu al tinerei generații. Își deschide propriul său birou de avocatură. Întemeiază în toamna 1931 gruparea Forum care va ține un ciclu de 12 conferințe pe tema Explicația Timpului Nostru la Fundația Culturală Regele Carol I și la care vor ține conferințe Mircea Eliade, Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Mihail Sebastian, C. Noica, Ionel Jianu, M. Polihroniade, Șerban Cioculescu, Ion Cantacuzino, etc. Pentru sezonul 1932-1933 va pregăti un ciclu despre Marile Personalități ale vremii Noastre dar gruparea Forum se va desființa, toți membrii ei alcătuind o nouă grupare Criteroion la care Ionel Jianu va refuza să participe. Va fi prima spărtură în sânul tinerei generații, care va duce la dispariția ei în 1935 când ideologiile vor înlocui idealurile. În 1932 apare în editura Ciornei romanul lui Ionel Jianu și Alexandru Bilciurescu Cavalerii Verticali, cu ilustrații de Ion Anestin. Pledează procesul intentat de Petru Comarnescu, M. Vulcănescu și Gabriel Negri împotriva lui Sandu Tudor, Zaharia Stancu și Victor Medrea pentru campania lor de calomnii în ziarul Credința. Acuzații sunt condamnați dar în apel dosarul e închis în urma unei amnistii. Redactează Le Guide de la Roumanie, semnat de prietenul său Al. Ciceo Pop. Traduce romanul Soare de Paști de Peter Neagoe și Cucerirea Polului Nord de Amiralul Peary din limba engleză pentru Editura Fundațiilor Regale Culturale Regele Carol II. În Octombrie 1938 are loc întâlnirea cu Brâncuși la București, care-i predă un teanc de fotografii după sculpturile sale în vederea publicării unei monografii despre viața și opera lui. În noiembrie 1938 apare interviewul Brâncuși, o

lecție de artă, o lecție de viață. Întâlnirea cu Brâncuși va avea o influență hotărâtoare în viața lui Ionel Jianu care va lupta timp de o jumătate de veac pentru promovarea operei acestuia în largul lumii. Colaborează la diverse ziare și reviste din țară și străinătate și deține cronica plastică la ziarul Le Moment din București.

1939 - 1944 Întemeiază în primăvara anului 1942 galeria Căminul Artei împreună cu Ecaterina (Pif) Dulfu și Marc Haldner în clădirea Kretulescu de lângă Palatul Regal. Căminul Artei devine un centru artistic al Capitalei unde se întâlnesc artiștii cei mai de seamă, colecționarii de artă, criticii de artă și elita intelectuală din București pentru a afla ultimile vești dela Radio Londra și a discuta problemele de artă. Expozițiile colective pe teme date Florile, Peisagiul, Natura Moartă, Nudul, Interiorul în pictura românească cu opere de N. Grigorescu, Andreescu, Luchian, Pallady, Petrașcu, Șirato, N. Tonitza alături de lucrările pictorilor mai tineri atrag un numeros public și fac faima galeriei. La Căminul Artei au debutat artiști tineri ca Ion Vlad, D. Demu, Horia Damian, Ion Mirea, W. Siegfied, G. Voinescu, și au avut expoziții personale anuale Pallady, Ciucurencu, Șirato etc. În noiembrie 1944 Ionel Jianu a înființat editura Căminul Artei unde a publicat prima sa monografie despre Pallady, urmată în 1945 de monografia sa despre Tonitza și de monografia Iser de Eugen Crăciun, iar în 1946 de monografia Șirato de Patru Comarnescu. Ultima carte de artă apărută în această editură a fost monografia Luchian de Ionel Jianu, în 1947. Căminul Artei a fost suprimat prin naționalizare la sfârșitul anului 1947.

1945 - 1948 Înființează în 1945 revista de artă Lumină și Coloare, unde e membru în Comitetul de direcție, redactor șef și animatorul întregii publicații. Apar trei numere până în 1947: primul închinat lui Luchian, al doilea lui Tonitza, al treilea lui N. Grigorescu. Publică în primul număr Mărturii de C. Brâncuși, un articol despre Luchian și alte texte redacționale. Se ocupă de finanțarea, alcătuirea cuprinsului, editarea și difuzarea revistei. Publică o monogrfaie despre pictorul G. Petrașcu la Editura Fundațiilor Culturale Regele Mihai.

Îngrijește de editarea unui studiu despre Luchian de Jacques Lassaigne și îi scrie prefața. Deține cronica plastică la ziarul Semnalul. Este numit membru în comisia de experți a Ministerului Artelor. Este ales președinte al Asociației Criticilor de Artă Români și organizează un ciclu de 12 conferințe despre Maeștrii Picturii Franceze la Fundația Universitară Regele Carol I unde vorbește despre Renoir. E numit membru în juriul pentru atribuirea unor burse de studii acordate de Guvernul Francez. Lucrările candidaților sunt expuse la Căminul Artei. Bursa pentru sculptură e acordată în unanimitate lui Ion Vlad. Pentru bursa pentru pictură doi candidați - Ion Mirea și Al. Istrati se află în balotaj. La propunerea lui Ionel Jianu, bursa pentru 1948 e acordată în 1947 și astfel amândoi candidații pot pleca în septembrie la Paris. Dar numai Istrati, la curent cu evenimentele care se pregăteau, pleacă din timp, iunie 1947, pe când Vlad și Mirea nu mai pot pleca în septembrie când orice călătorie în străinătate e interzisă de autorități. Baroul de Ilfov e desființat și avocații sunt obligați să se înscrie în Colegiul Avocaților. Cererea lui Ionel Jianu este respinsă deoarece este socotit ca "vârf" adică făcând parte din elita corpului de avocați, ceea ce pune capăt activității sale juridice care a durtat 20 de ani. Este admis în Uniunea Scriitorilor din R.P.R. ca fost membru al Societății Scriitorilor Români din care făcea parte din 1935.

1949 - 1961 Obține premiul I la concursul de traducători în 1949 cu traducerea romanului Dubrovski de Pușkin. Traduce din 1949 până în 1954 vreo 20 de roamne din literatura rusă, sovietică, franceză, engleză, din țările Americii Latine, etc. printre care David Copperfield de Dickens, O pânză în departare de V. Kataev etc. La 1 ianuarie 1950 este numit inspector în Direcția Tatrelor din Comitetul pentru artă iar la 15 octombrie 1950 este concediat. În februarie 1951 i-se încredințează "sarcina" de a organiza și conduce secția de artă plastică a Editurii de Stat pentru Literatură și Artă (ESPLA). Din 1951 până în 1958, când este transferat la editura Meridiane în același post realizează publicarea a 200 volume inaugurând colecțiile Maeștrii Artei Românești, Maeștrii Artei Străine, Caiete de artă populară, colecția

de monografii (Băncilă, Aman, Luchian, N. Grigorescu), Monumentele Patriei Noastre, monografii de artă populară, Stilurile, etc. Continuă această activitate la editura Meridiane până în 1961 întemeind astfel o adevărată editură românească de artă. În 1954 i-se încredinţează catedra de istorie a artei româneşti la Institutul de artă plastică N. Grigorescu din Bucureşti unde va ţine cursuri până la finele anului şcolar 1960-1961 (cursul de Istoria artei româneşti din epoca feudală până în zilele noastre, cursul de Istoria concepţiilor, a teoriei şi a criticii de artă din Antichitate până în vremea noastră, cursul de Istoria gravurii). A publicat 13 cărţi de artă din 1951 până în 1961 dintre care monografia Luchian cu primul catalog ştiinţific al operei sale în colaborare cu Petru Comarnescu, monografia N. Grigorescu în franceză, engleză, rusă, germană şi spaniolă şi antologia Mărturii despre N. Grigorescu în colaborare cu V. Beneş. Scrie deasemeni numeroase prefeţe de cărţi şi cataloage de expoziţii, colaborează la cele mai importante reviste din ţară, face emisiuni în limba franceză la Radio Bucureşti şi emisiuni pe teme de artă la Televiziune. E ales membru al secţiei de critici de artă la Uniunea Artiştilor din R.P.R. Ţine numeroase conferinţe la Casa Universităţii, Casa Oamenilor de ştiinţă, Asociaţia pentru răspândirea culturii, atât la Bucureşti cât şi în oraşele de provincie. Dă cursuri de istoria artei la Sindicatele Ministerului Afacerilor Străine, Ministerului Industriei Grele, Băncii Nationale, etc. Depune o vie activitate culturală. În vara 1953 vizitează la Târgu-Jiu Masa tăcerii, Poarta Sărutului şi Coloana fără sfârşit de Brâncuşi.

1961 - 1981 Părăseşte definitiv ţara în iulie 1961 fiind răscumpărat de fratele său Virgil Stark din New York. Cei doi fraţi sunt singurii supravieţuitori ai familiei. Se stabileşte la Paris cu soţia şi fiul său Ion-Alexandru care va deveni arhitect diplomat al Guvernului Francez (D.P.L.G.) absolvind l'Ecole National Supérieure des Beaux-Arts din Paris în 1967. Începe cercetările în vederea redactării monografiei Brâncuşi, lucrând la Bilbliothèque Nationale, notând convorbiri cu cei care l-au cunoscut pe Brâncuşi, (compozitorul M.Mihailovici, Irina şi Lizica Codreanu, René

de Renéville, pictorul Henri de Waroquier, moştenitorii lui Brâncuşi pictorii Al.Istrati şi Natalia Dumitrescu, Sonia Delaunay, Waldemar George, etc.). Duce o corespondenţă intensă cu muzeele americane şi colecţionarii din lumea întreagă care posedă lucrări de Brâncuşi. Îl întâlneşte pe Tristan Tzara, care a fost în deceniul 1920-1930 foarte legat de Brâncuşi. În septembrie 1962 participă la Congresul din Mexic al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Artă unde e ales membru activ în Secţia Liberă. După ce vizitează centrele de artă precolombiană (Teotihuacan, Pueblo, Chichen-Itza, Uxmal, Merida, Vilahermosa, etc.) îşi continuă călătoria în Statele Unite pentru a vedea sculpturile lui Brâncuşi la muzeele din New York, Philadelphia, Bostn, Houston etc. şi a lua contact cu criticii de artă şi cercetătorii americani, precum şi cu editorii din U.S.A. La întoarcere se opreşte la Montreal unde vorbeşte la Radio despre Brâncuşi. La Paris se deschide în vara 1962 atelierul lui Brâncuşi reconstituit la Musée National d'Art Moderne cu operele lăsate Statului Francez prin testamentul lui Brâncuşi. Participă la un simpozion Brâncuşi la Palais Chaillot din Paris cu Pierre Courthion, C. Giedion-Welcker şi P. Bruguière cu prilejul împlinirii a 5 ani dela moartea lui Brâncuşi. Alcătuieşte o machetă a monografiei sale despre Brâncuşi, cu ajutorul fotografului Aurel Bauh şi al machetatorului L.Scantéyé. Se adresează la nouă editori pentru publicarea monografiei sale dar toţi refuză să se angajeze într-o aventură în care sunt siguri că vor pierde banii investiţi deoarece, după părerea lor, Brâncuşi nu este destul de cunoscut pentru a i-se consacra o monografie cu catalogul ştiinţific al operei sale. În această situaţie, Ionel Jianu se vede nevoit să-şi întemeieze propria sa editură ARTED, în decembrie 1962, cu ajutorul fratelui său care-i împrumută 100000 franci pentru capitalul foarte redus al editurii. Pronosticul general e că încercarea va da greş în mai puţin de un an. De fapt, ARTED a funcţionat 20 de ani sub conducerea lui Ionel Jianu şi a dobândit un prestigiu mondial, fiind singura editură de artă din Occident a cărei activitate a fost consacrată promovării sculpturii moderne şi contemporane. Cele peste 60 de titluri publicate din 1963 până în 1982 au fost împărţite în şase colecţii: Les Grands

Sculpteurs, monografii cu cataloage ştiinţifice. Les Maîtres de la Sculpture Contemporaine, Actialité de la Sculpture, ediţia populară a seriei Les Grands Sculpteurs, Essais sur l'art, Albums d'art. Cărţile de artă editate de Arted în franceză, engleză, germană, italiană, spaniolă au atins un tiraj de 1 milion de exemplare şi au fost difuzate în 88 de ţări. Critici de artă importanţi din Franţa, Anglia, Italia, Germania Federală, Olanda, Statele Unite ale Americii, Spania, Portugalia, România, Israel, Argentina, Canada, Danemarca, Suedia, au colaborat la diferite cărţi publicate de Arted, dintre care 30 au fost scrise de Ionel Jianu. Monografia Brâncuşi (1963), Témoignage sur Brancusi (1967) de P. Comarnescu, Mircea Eliade şi Ionel Jianu şi Introduction à la sculpture de Brancusi (1967) de Ionel Jianu şi Constantin Noica au fost cărţi fundamentale care au contribuit la răspândirea faimei lui Brâncuşi în lume. În 1967, la congresul dela Rimini (Italia), Asociaţia Internaţională a Criticilor de Artă le-a acordat câte o medalie de aur lui Petru Comarnescu şi Ionel Jianu pentru contribuţia lor la cunoaşterea operei lui Brâncuşi. Ionel Jianu a participat la congresele acestei asociaţii din Franţa, Italia, Germania Federală, Olanda, Danemarca, Suedia, Norvegia, Portugalia, Elveţia, Grecia, făcând numeroase comunicări. A luat parte la mai multe colocvi despre Brâncuşi şi a ţinut conferinţe despre el în Franţa, Italia, Germania, Luxembrug, etc. A colaborat la ziare şi reviste din Franţa, Româniza, Italia, Spania, Germania, Brazilia, Venezuela, Canada, Israel, etc. Lucrarea sa 5000 ans d'architecture în editura Fernand Nathan, Paris, a primit în 1970 premiul pentru cea mai bună carte pentru tineret a anului. A luat parte la colocviul despre Dada la Ein Hod, în Israel în 1973, ţinând o conferinţă despre Dada şi sculptura.

1981- 1990 La sfârşitul anului 1981 s'a retras dela conducerea editurii ARTED, vânzând emblema şi activul ei şi dizolvând societatea anonimă pe care a condus-o timp de 20 de ani. A continuat totuşi să lucreze ca scriitor publicând în 1962 La Sculpture moderne en France depuis 1950 şi o nouă ediţie revăzută şi adăugită a monografiei Brâncuşi, cu catalogul ştiinţific pus la zi; în 1964 albumul Venise vue par le peintre Siegfried

în 1965 o carte despre G. Apostu şi albumul Siegfried, peintures, gouaches, dessins, décors; în 1986 antologia Les Artistes Roumains en Occident în colaborare cu Gabriela Carp. A. M. Covrig şi L. Scantéyé în care a prezentat 170 artişti români din 19 ţări din Lumea liberă, precum şi culegerea de texte Témoignages sur G. Apostu în colaborare cu Gabriela Ionescu, în 1987 albumul Andreia Bove. Face parte din Pen-Club francez şi internaţional, Société des Gens de Lettres de France. Syndicat des Ecrivains, International Brancusi Society din New York, Asociaţia Internaţională a Criticilor de artă (AICA), Academia Româno-Americană de Artă şi Stiinţe (ARA) din Los Angeles care îi acordă în 1983 o diplomă de onoare pentru întreaga sa activitate culturală.

Este preşedinte al asociaţiilor: "Amicii lui Siegfried" şi "Amicii lui G. Apostu".

În 1984 participă la congresul ARA din Providece, U. S. A. iar în 1987 la congresul ei din Paris unde ţine o cuvântare la comemorarea lui Mircea Eliade în marele amfiteatru al Sorbonei.

Colaborează la: Revista Scriitorilor Români, Apoziţia, Destin, L'Oeil, Viaţa noastră, Limite, Jurnal ARA şi alte publicaţii. Participă la colocviul Arp de la Universitatea din Strasburg, unde face o comunicare despre Brâncuşi şi Arp şi la colocviul Henry Moore dela UNESCO unde face o comunicare despre relaţiile sale cu Henry Moore. Ţine în 1986 o conferinţă despre Jean Arp la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris şi o conferinţă despre Brâncuşi la Sorbona. În 1989 participă la comemorarea centenarului morţii lui Mihail Eminescu, la Paris, cu o conferinţă Mihail Eminescu în istoria culturii româneşti.

BIBLIOGRAFIA OPERELOR LUI IONEL JIANU (1929-1989)

Legea pentru asigurarea plăţii lucrului efectuat, Textul legii, Jurisprudenţe, Comentarii, Ed. Socec, Bucureşti 1929

Cavalerii Verticali, roman în colaborare cu Alexandru Bilciurescu, ilustratii de Ion Anestin, Ed. Ciornei, Bucureşti, 1932

Legea cetăţeniei, Textul legii, Comentarii, Îndrumări, Ed. Socec, 1937

Petre Iorgulescu-Yor, Ed. Arta şi Tehnica grafică, Bucureşti 1939

Theodor Pallady, Ed. Căminul Artei, Bucureşti, 1944

N. Tonitza, Ed. Căminul Artei, Bucureşti, 1945

G. Petraşcu, Ed. Fundaţiile Culturale Regele Mihai, Bucureşti, 1945

Luchian, Ed. Căminul Artei, 1947

Pictorii Revoluţionari dela 1848: Ion Negulici, C. P. Rosenthal, Barbu Iscovescu, ESPLA, Bucureşti 1951

Maeştrii Picturii Româneşti în Muzeele de Artă RPR, vol. I în colaborare cu Ion Frunzetti, ESPLA, 1953, vol. II în colaborare cu Mircea Popescu, ESPLA 1956

Theodor Aman, Ed. Institutul pentru relaţii culturale cu străinătatea, Bucureşti, 1953, versiune franceză, engleză, rusă, germană

Ştefan Luchian, monogrfaie cu catalogul ştiinţific al operei, în colaborare cu Petru Comarnescu, ESPLA, 1955

Barbu Iscovescu, ESPLA, 1956

Mărturii despre N. Grigorescu,în colaborare cu W. Beneş, ESPLA, 1957

N. Grigorescu, Ed. Institutul de realţii culturale cu străinătatea, 1957, versiune franceză, engleză, rusă, germană

Ştefan Dumitrescu, ESPLA, 1957

Les Maîtres de la peinture roumaine au XX-e siècle în colaborare cu Petru Comarnescu, Institutul pentru relaţii culturale cu străinătatea, 1957. Versiune franceză, engleză, germană, rusă

Iser, ESPLA, 1958

Ciucurencu, ESPLA, 1958

Brâncuşi, monografie cu primul catalog ştiinţific al operei, versiune franceză, engleză, Paris 1963 colecţia Les Grands Sculpteurs, Ed. 1982 Prefaţă de Jean Cassou

Zadkine, monografie cu primul catalog ştiinţific la operei, versiune franceză, engleză, Arted, Paris 1964, col. Les Grandes Sculpteurs Ed. 2 - 1979 Prefaţă de Waldemar George

Bourdelle, monografie cu primul catalog ştiinţific al operei în colaborare cu Michel Dufet, versiune franceză, engleză, Arted, Paris 1965, 4 ediţii în franceză 1965, 1975, 1978, 1982 şi 3 ediţii în engleză 1965, 1976, 1979, col. Les Grands Sculpteurs

Rodin, monografie cu primul catalog ştiinţific al operei, în colaborare cu C. Goldscheider, versiune franceză, engleză, Arted, Paris 1967 Ediţia 2-a 1970 pentru ambele versiuni. Colecţia Les Grands Sculpteurs

Lardera, monografie cu primul catalog ştiinţific al operei, yersiune franceză, engleză Arted, Paris, 1967. Prefaţa de Marcel Brion

Témoignages sur Brancusi în colaborare cu Petru Comarnescu şi Mircea Eliade; Arted, Paris 1967 Ediţia 2-a 1982 Colecţia Essais sur l'Art

Henry Moore, monografie cu catalogul ştiinţific la operei, versiune franceză, engleză, Arted, Paris 1968 Colecţia Les Grands Sculpteurs

Henri-Georges Adam, monografie cu primul catalog ştiinţifical operei, în colaborare cu Waldemar George, Arted, Paris, 1968 Col. Les Grands Sculpteurs

Valentine Prax, Arted, Paris, 1968

La sculpture et les sculpteurs, Ed. Nathan, Paris 1968

Robert Couturier, monografie cu primul catalog ştiinţific al operei, Arted, Paris 1969 Col. Les Grands Sculpteurs. Prefaţă de Raymond Cogniat

5000 ans d'architecture Ed. F. Nathan, Paris 1970 (Premiul pentru cea mai bună carte pentru tineret apărută în 1970)

Dimitrie Demou în colaborare cu Waldemar George, Ed. Arted, 1970

Gilioli, monografie cu primul catalog ştiinţific al operei, în colaborare cu Helène Lassalle, Arted, Paris, 1971 Col. Les Grands Sculpteurs

Etienne Hajdu, monografie cu primul catalog ştiinţific al operei, Arted, 1972. Col. Les Grands. Sculpteurs

Rodin, ediţie populară în franceză, engleză, germană, spaniolă, Arted, Paris. 1970-1990. 32 ediţii atingând un tiraj de 300.000 exemplare până in 1990

Henry Moore, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972 Ediţia 2-a 1973

Jean Arp, monografie cu catalogul ştiinţific al operei, Arted, 1973 Col. Les Grands Sculpteurs

Marta Pan, monografie cu primul catalog ştiinţific al operei, în colaborare cu A. Pely, Arted, 1974. Prefaţa prof. A.M. Hammacher, col. Les Grands Sculpteurs

Antoine Poncet, monografie cu primul catalog ştiinţific al operei, Arted 1975 ediţie bilingvă franceză-engleză, Col. Les Grands Sculpteurs

Vittorio Tavernari în colaborare cu Enzo Carli, Arted, 1975. Col. Les Maîtres de la Sculpture Contemporaine

Froso Eftimiadi, Arted, 1976 col. Les Maîtres de la Sculpture Contemporaine

Ladis Schwartz, prefața de dr. Salzmann, ediție bilingvă franceză-germană, Arted, 1976 col. Les Maîtres de la Sculpture Contemporaine

Introduction à la sculpture de Brancusi, în colaborare cu C. Noica, Arted 1976 col. Essais sur l'Art Ediția 2-a 1982

Avoscan, Arted 1976 col. Actualité de la Sculpture

Andras Beck în colaborare cu C. de Hulewitz, Arted 1958 Prefață de Jean Cassou și Bernard Dorival. col. Les Maîtres de la sculpture contemporaine

Bourdelle în colaborare cu Michel Dufet, ediție populară, versiune franceză-engleză, tiraj 25.000 exemplare, Arted 1977

M. Ziffer, ediție bilingvă franceză-engleză, Arted, 1978.Col. Les Maîtres de la Sculpture Contemporaine

Alice Sfintesco, în colaborare cu C. Noica, Ed. Cusa, Paris, 1978

Lia Godano, în colaborare cu N. Michieli, prefața de Enzo Carli, Arted, 1979 col. Les Maîtres de la Sculpture Contemporaine

La Sculputure moderne en France depuis 1950 în colaborare cu G. Xuriguera și A. Lardera, antologie prezentând 160 de fișe de sculptori, Arted, 1982

Constantin Brâncuși, viața și opera Editura Științifică și enciclopedică București, 1983

Les souvenirs de Venise de W. Siegfried, în colaborare cu Mircea Eliade și Eugen Ionesco , Ed. Asociația prietenilor lui Siegfried, Neuilly, 1984

G. Apostu Ed. H. Mayer, Paris, 1985

W. Siegried, peintures, gouaches, dessins, décors cu texte de E. M. Cioran, G.M. Cantacuzino, etc. Ed. Asociația prietenilor lui Siegfried, Neuilly, 1986

Les artistes roumains en Occident în colaborare cu Gabriela Carp, A. M. Covrig și Lionel Scantéyé, antologie prezentând 170 fișe de artiști; versiuni franceză și engleză, Ed. American-Romanian Academy of Arts and Sciences, Los Angeles, 1986

Temoignages sur Apostu în colaboarre cu Gabriela Ionescu, ed. Prietenii lui George Apostu, Paris, 1987

Andreia Bove, Ed. du Borego, Paris, 1987

Tsukui, în colaborare ce Hiromi Tsukui, Acnav, Paris 1987

DICȚIONARE DE ARTĂ ȘI ENCICLOPEDII

Dictionaire Universel de l'Art et des Artistes 3 volume Ed. Hazan, Paris 1967 (textele despre arta română, arta maghiară, arta cehoslovacă și fișele despre artiștii din aceste țări, cca. 60 fișe)

Nouveau Dictionnaire de la sculpture moderne Ed. Fernand Hazan, Paris, 1970

Le Petit Larousse de la Peinture Ed. Larousse, Paris, 1979, 2 volume (textele despre pictura română și fișele a cca. 30 pictori români)

TRADUCERI ÎN LIMBA ROMÂNĂ ȘI PREFEȚE LA VOLUME

Peary, William: Cucerirea Polului Nord, Ed. Fundațiile Culturale Regale, București, 1939

Neagoe, Peter: Soare de Paști, Fundațiile Culturale Regale, 1940

Scheirer, G. și Jameson E: Eroii bărcilor de salvare, Fundația regală pentru Literatură și artă, București, 1946

Puşkin: Dubrovski, Editura de Stat, 1949

Din Lin: Răsare soarele deasupra râului Sangan, Editura de Stat, 1950

Markov, G: Familia Strogov, Editura de Stat, 1950

Vazov, Ivan: Sub jug, ESPLA, 1951

Amado Jorge: Secerișul roșu, ESPLA, 1952

Copteava A.: Ivan Ivanovici, ESPLA, 1953

Kandâba, F.: Pământ fierbinte, Editura Tineretului, 1954

Iuan Tzin și Cun Tzin: Fii și Ficele, Editura Tineretului, 1954

Volcov, A.: Doi Frați, Ed. Tineretului, 1954

Lian Sin: Liu-Hu-Lan, Povestea unei tinere revoluționare, Ed. Tineretului, 1954

Kataev, Valentin: O pânză în depărtare, Ed. Tineretului, 1955

Iahnina, E și Aleinikov,M.: Charlot Boudard, Ed. Tineretului, 1955

Golubov, Ș: Din scânteie va izbucni flacăra, Ed. Tineretului, 1955

Illeș, B.: Eliberarea, 3 volume, E.S.P.L.A., 1956

Grigoriev, S.: Corăbierul Grigori Salihov, Ed. Cartea Rusă, 1956

Dickens, Ch.: David Copperfield, 2 volume, Ed. Tineretului, 1957

Lewis, Sinclair: Martin Arrowsmith, ESPLA, 1958

Nagy Istvan: La cea mai înaltă tensiune, ESPLA, 1958

Vries T, Jaffe, H.L.C. Sip J: Aur și umbră, studiu introductiv despre Rembrandt de Ionel Jianu, ESPLA, 1957

Șirato, Francisc: Prospecțiuni plastice, introducere de Ionel Jianu, ESPLA, 1958

Maxy, Liana: Nucleul Magic, Editura autoarei, Tel Aviv, Israel, 1987. Prefața de Ionel Jianu

Lassaigne, Jacques: Luchian, prezentare de Ionel Jianu, Editura Fundațiilor Regale Culturale, București, 1947 (în limba franceză)

Gimond, Marcel: Comment je comprends la sculpture, prefața L'Esehétique de Marcel Gimond de Ionel Jianu, Arted, Paris, 1969

Compozitia textelor :

Star Books International — Silvia Cinca — Washington D.C. U.S.A.

Tipăritul şi legătoria :

Imprimeria Couilleaux — Le Mans
Iunie 1990

ISBN 0 - 912131 - 11 - X

Library of Congress Catalog Number 90 - 81426

CUVÎNTUL EDITORULUI DIN ROMÂNIA

Publicînd această carte ne facem o datorie, în numele culturii românești de acasă, față de un om care a devenit simbolul unei realități și al unei idei: simbioza rodnică dintre două genii colective, dintre două tradiții spirituale și dintre două specificuri naționale pe care o istorie atît de asemănătoare în experiențele ei fundamentale a contribuit să le îngemăneze de o manieră unică.

Maestrul Ionel Jianu, a cărui tinerețe și maturitate coincid cu exacerbarea mișcărilor și ideologiei antisemite în România, sub influența unui climat internațional ce a precedat și pregătit cel de al doilea război mondial, a găsit resursele interioare pentru a se ridica deasupra norilor otrăviți și a păstra numai imaginea și amintirea frumuseții senine și curate a sufletului neamului nostru. Ajuns prin vicisitudinile istoriei pe alte meridiane, ca odinioară Moses Gaster, prietenul lui Eminescu, criticul de artă și marele om de cultură devenit editor pe malurile Senei și a consacrat cea mai mare parte din activitatea sa propagării valorilor artei românești, rămînînd fără egal, în aceasta, printre ceilalți exponenți desțărați ai „Marii Generații" de români universali care și-a recunoscut în Mircea Eliade liderul necontestat.

Persoana, viața și destinul maestrului Ionel Jianu sînt o parte esențială din destinul acestei generații extraordinare, datorită căreia sufletul și conștiința de sine a poporului român au reușit, pentru prima oară, să depășească dureroasa nemulțumire de a nu fi căpătat o recunoaștere universală a valorilor și potențelor geniului creator național. Catastrofa politică a patriei lor, constrîngerea de a lua calea exilului, departe de a-i anihila pe acești heralzi ai universalității românești, le-a oferit, dimpotrivă, ca odinioară lui Cantemir, șansa de a înscrie pe orbita interesului universal geniul și realitățile de acasă. De la Eminescu încoace, nimeni nu a mai reușit să producă o mutație atît de decisivă în conștiința de sine a poporului și culturii române, ca această generație de aur prin care s-a înscris pentru întîia oară cultura română în procesul de căutare și elaborare a unei noi sinteze a umanului, valabilă pentru mileniul ce ne așteaptă.

Maestrul Ionel Jianu, unul dintre cei mai deplini și mai iluștrii exponenți ai acestei generații, ne oferă în cartea de față propria mărturie despre sine și despre cei împreună cu care a contribuit atît de mult la deschiderea zărilor culturii românești spre un viitor pe care-i dorim din toată inima să-l vadă realizat de generațiile tinere, biruitoare cu jertfa supremă, asupra apocalipsului ce părea să fi pus tenchi — vorba cronicarului — neamului românesc. În cartea lui Ionel Jianu și despre Ionel Jianu pe care avem bucuria de a o publica în țară după ediția americană, acest tineret va găsi un document despre o generație aproape mitică, și despre un om cu suflet de aur, căruia toți îi aducem astfel omagiul de acasă.

De acolo de unde a dorit atît de mult să se reîntoarcă spre a sorbi din izvorul neasemuit al sufletului românesc.

Din adîncul acestui suflet pe care-l iubeşte atît, şi pentru care a făcut atît de mult, pe care l-a contopit atît de sublim cu acel suflet din care a izvorît ***Cartea Cărţilor*** *şi s-a întruchipat Dumnezeu-Omul, aducem maestrului Ionel Jianu, şi noi, prinosul afecţiunii şi recunoştinţei, şi-i urăm la rîndu-ne* ***La mulţi ani!***

Editura ***Roza Vînturilor*** *ţine totodată să-şi exprime şi pe această cale recunoştinţa faţă de maestrul Ionel Jianu şi faţă de doamna profesoară Maria Manoliu-Manea, preşedinta* ***Academiei Româno-Americane,*** *care a binevoit să îngăduie reproducerea, în 20 000 exemplare, a cărţii publicate în S.U.A. într-un tiraj de 600 de exemplare, şi ne-au pus la dispoziţie filmele, ceea ce a uşurat considerabil munca noastră. Mulţumim de asemenea domnului profesor Mircea Handoca, autorul moral al ediţiei de faţă şi colaboratorul nostru apropiat la realizarea ei.*

Întreprinderile poligrafice ***Fabrica de timbre*** *şi* ***Filaret,*** *care au depus eforturi de neimaginat — date fiind împrejurărilor ştiute — şi au realizat imposibilul ca această carte să apară într-un timp record şi să fie prezentă, în februarie, la* ***Salonul cărţii*** *din Paris, pot fi sigure nu numai de adînca noastră gratitudine, ci şi de amintirea şi recunoştinţa generaţiilor ce vor căuta, şi în această carte esenţială, cheia unei izbînzi spirituale unice, dar nu nerepetabile.*

La sfîrşit, dar nu în ultimul rînd, îmbrăţişarea mea maestrului Nicolae Sîrbu, pentru realizarea grafică a ediţiei din ţară şi domnului Gabriel Grozăvescu, directorul tehnic al editurii, care şi-a făcut din apariţia la timp a cărţii o chestiune personală şi — aş zice — un început al propriului destin.

Dr. Dan Zamfirescu
Directorul Editurii Roza Vînturilor

ERATĂ

Pagină și rînd	În loc de	se va citi
p. 11 rînd 19	inegal	integral
p. 11 rînd 10 (de jos)	maeștrii	maeștri
p. 12 rînd 18	încurajînd	încurajînd
p. 12 rînd 9 (de jos)	înoirea	înnoirea
p. 16 rînd 9	care „estetice"	care mai „estetice"
p. 21 rînd 12 (de jos)	îndrărgise	îndrăgise
p. 22 rînd 11	noasre	noastre
p. 24 rînd 2	Jinau	Jianu
p. 25 rînd 14	Al. George	Al - George
p. 27 rînd 1 (de jos)	Encicolpedică	Enciclopedică
p. 30 rînd 1 (de jos)	29 decembrie	22 octombrie
p. 32 Ultimele 7 rînduri aparținînd lui Ionel Jianu își au locul după semnătura lui Petru Comarnescu. După ultimul cuvînt Henry Moore de adăugat : (Ionel Jianu)		
p. 44 rînd 2 (de jos)	Handuca	Handoca
p. 47 rînd 2	arației	creației
p. 47 rînd 5	asemenea	asemenea
p. 47 rînd 15	pătrează	păstrează
p. 47 rînd 3 (de jos)	modernă,	modernă.
p. 47 rînd 3 (de jos)	strădanilor	Strădaniilor
p. 50 rînd 10 (de jos)	Brâcuși	Brâncuși
p. 51 rînd 3 (de jos)	Reportarea	Raportarea
p. 52 rînd 12	lucrurilor	lucrurilor
p. 52 rînd 14 (de jos)	Ion	Ionel
p. 57 rînd 18 (de jos)	Siegfrie	Siegfried
p. 59 rînd 14 (de jos)	scriosare	scrisoare
p. 64 rînd 7 (de jos)	relizării	realizării
p. 65 sînd 11	complect	complet
p. 67 rînd 18	superiare	superioare
p. 68 rînd 13 (de jos)	Jinau	Jianu
p. 72 rînd 20	fruts	fruits
p. 74 rînd 10 (de jos)	bună Voință	bună voința
p. 84 rînd 11 (de jos)	a-ți	ați
p. 87 rînd 21	deiferențe	diferențe
p. 90 rînd 6 (de jos)	priteniei	prieteniei
p. 91 rînd 15 (de jos)	înaintea	înaintea
p. 94 rînd 10	Matei	Matelu
p. 98 rînd 14	Luchiapa	Luchian
p. 100 rînd 14 (de jos)	îmtors	întors
p. 105 rînd 7 (de jos)	întînplări	întîmplări
p. 122 rînd 11 (de jos)	știe	știe cum
p. 122 rînd 9 (de jos)	înghiți	mastica și înghiți
p. 126 rînd 19 (de jos)	urâști	urăști
p. 128 rînd 18	Perpessiccius	Perpessicius
p. 129 rînd 21 (de jos)	da	dat
p. 132 rînd 9 (de jos)	complect	complet
p. 133 rînd 8	să	său
p. 134 rînd 2 (de jos)	Cristina	Christina
p. 145 rînd 9	apreteniei	a prieteniei

Pagină și rînd	*În loc de*	*se va citi*
p. 145 **rînd 17**	Arterian	**Acterian**
p. 149 **rînd 12** (de jos)	**vietii**	vieții
p. 152 **rînd 3** (de jos)	**copii**	copiii
p. 153 **rînd 11**	**asuțime**	ascuțime
p. 153 **rînd 12**	Comena-trile	Comentariile
p. 159 **rînd 4** (de jos)	bătrânia	**bătrînia**
p. 162 **rînd 9**	editura	**editarea**
p. 164 **rînd 1** (de jos)	**serzonului**	sezonului
p. 168 **rînd 7** (de jos)	**întreve-dere**	întrevedere
p. 169 **rînd 6**	doiles	doilea
p. 169 **rînd 17** (de jos)	revstei	**revistei**
p. 170 **rînd 15**	Maeștri	Maeștrii
p. 172 **rînd 1**	edtitorială	editorială
p. 181 **rînd 16** (de jos)	Les Artists	Les Artistes
p. 187 **rînd 10** (de jos)	să-și pla-nurile	planurile
p. 189 **rînd 10** (de jos)	răsrângeau	răsfrîngeau
p. 188 **rînd 9**	învrâjbea	**învrăjbea**
p. 191 **rînd 11** (de jos)	dintii	dinții
p. 193 **rînd 15**	puneau	punea
p. 204 **rînd 2** (de jos)	ibiden	ibidem
p. 222 **rînd 20**	robustetea	robustețea
p. 223 **rînd 2**	românesc	**românesc**
p. 234 **rînd 19** (de jos)	pentucă	pentru că
p. 237 **rînd 15**	academis-mului	academismului
p. 242 **rînd 15**	**totă**	toată
p. 242 **rînd 3** (de jos)	**înalti**	înalți
p. 247 rînd 15 (de jos)	lucruile	lucrurile
p. **253 rînd 3** (de jos)	**Universi-tătli**	Universității
p. **258 rînd 11**	**complectat**	completat
p. **266 rînd 12**	**Continenatl**	Continental
p. **269 rînd 14** (de jos)	**arsit**	artist
p. **269 rînd 13** (de jos)	**pretexet**	pretext
p. **274 rînd 16** (de jos)	**uittă**	Uite
p. 275 **rînd 17**	**reflecetrea**	reflectarea

Pagină și rînd	*În loc de*	*se va citi*
p. 278 **rînd 10** (de jos)	**frunctieră**	fructieră
p. 279 **rînd 2** (de jos)	Palldy	Pallady
p. 284 **rînd 22**	noastalgică	nostalgică
p. 292 **rînd 4**	**înelsni**	înlesni
p. **294 rînd 1**	turbură-toare	tulburătoare
p. 294 **rînd 8**	**îngălbenită**	îngălbenită
p. 296 **rînd 8**	spiritulae	spirituale
p. 297 **rînd 15** (de jos)	**Și arta**	Șirato
p. 303 **rînd 17**	pâmânt	artist
p. 318 **rînd 11**	Vâmilor	pămînt
p. 324 **rînd 17**	*Contem-poranul*	Vămilor
p. 329 **rînd 6**		*Contimporanul*
p. 329 **rînd 13**	Contem-poranul	Contimporanul
p. 329 **rînd 18** (de jos)	Contem-poranul	**Contimporanul**
p. 330 **rînd 9** (de jos)	**Câminul**	**Căminul**
p. 336 rînd 8 (de jos)	**înainte**	înainte
p. 343 rînd 20 (de jos)	Uscătescu	**Uscătescu**
p. 343 **rînd 12**	judecată	**jucată**
p. 348 coloana 1, rînd 7 (de jos)	Dumăre	**Dunăre**
p. 348 coloana 2 rînd 20 (de jos)	adopatat	**adoptat**
p. 350 coloana 1 rînd 1	readcție	**redacție**
p. 350 coloana 2 rînd 22 (de jos)	**al**	**la**
p. 351 coloana 1 rînd **24** (de jos)	cenrtu	**centru**
p. 352 coloana 2 rînd 22	**Câminul**	**Căminul**
p. **353 coloana 2 rînd** 21	roemana	romana
p. **358 coloana 1 rînd 18** (de jos)	**Bostn**	Boston
p. **356 col. I, rînd 4**	**Actialité**	**Actualité**
p. **356 col. II, rînd 9**	**colocvi**	**colocvii**
p. **358 col. II, rînd 3**	**monogrfaie**	**monografie**

un om / o viață / un destin

Ionel Jianu

ȘI OPERA LUI

EDITURA
ROZA VÎNTURILOR
BUCUREȘTI-1991

Preț 73
2 T.L.
LEI 75